CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

611

mayo 2001

DOSSIER:
Literatura catalana actual

Vasko Popa
Apuntes sobre la poesía

Blaise Cendrars
Siete poemas de *Hojas de ruta*

Recordatorios de Arturo Uslar Pietri y Eladio Dieste

Cartas de Argentina, Chile y Ningún Lugar

Entrevistas con Alfredo Bryce Echenique, Juan Ferraté y Pere Gimferrer

Notas sobre Mario Vargas Llosa, Osvaldo Soriano, García Lorca y el cine español de 2000



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

611 ÍNDICE

DOSSIER
Literatura catalana actual

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Literatura catalana actual

Coordinadores:
BLANCA BRAVO, JORDI AMAT Y MARCOS MAUREL

Josepho de belo judayco.

Los siete libros que
el autentico. Hysto-
riador Flauio Jo-
sepho escriuio de la
guerra q̃ tuuierõ los
judios cõ. los roma
nos: y la destruyciõ
de Jerusalem: fecha
por vespasião y tito
M.D.xxxvj.

Portada de Flavio Josefo, *Los siete libros de la guerra que tuvieron los judíos con los romanos* (Sevilla, Juan Cromberger, 1536).

La literatura catalana ante el reto de la calidad

Julià Guillamón

Durante los años noventa la literatura catalana ha sufrido el proceso de adaptación a lo que André Schiffrin ha llamado «la edición sin editores»: la pérdida de peso específico de la dirección literaria, la obsesión por el beneficio a corto plazo y la puesta en marcha de proyectos editoriales en función de determinados objetivos contables, excluyendo del mercado todos aquellos libros que no cumplen con las elevadas previsiones. Este proceso se ha producido también en otras literaturas, pero en el caso catalán sus consecuencias han sido muy visibles, a causa de un ámbito reducido y de la escasa especialización editorial. El número de lectores, inferior al de otras lenguas, ha impedido una diversificación de la oferta, el mantenimiento de sellos de calidad y, como consecuencia, ha propiciado una cierta confusión de niveles entre la literatura popular y la literatura culta. Por las características mismas de la edición catalana –que hasta mediados de los años ochenta no contaba con unas estructuras plenamente consolidadas– la profesionalización del sector ha comportado la puesta en práctica de nuevos sistemas de gestión y promoción, hasta el punto de que profesionalización se identifica con los métodos de gestión más duros, excluyendo otro modelo.

Durante el franquismo, escribir, leer y editar en catalán tenía fuertes connotaciones políticas. Hacia mediados de los ochenta, la situación cambió radicalmente. En un momento de crisis ideológica y de desmovilización, como consecuencia del desencanto que acompañó la transición española, la edición de libros perdió en gran parte su significado político, al tiempo que tomaba cuerpo una sociedad del ocio y unas industrias del entretenimiento encargadas de abastecer a esta nueva sociedad de productos de amplio consumo. La aparición de un nuevo modelo editorial, basado en criterios de alta rentabilidad, situaba en un segundo término los valores tradicionales del rigor y la calidad literaria. Del interés por los géneros, en un afán de ganar lectores aunque sin pretensiones de competir con la literatura culta, se ha pasado al *best seller,* literario o mediático (libros que se fabrican a la sombra de programas de televisión de gran audiencia y que copan los pri-

meros puestos en las listas de ventas). Al no encontrar un mercado diversificado, los libros de consumo y la literatura de calidad se han situado en un mismo plano.

Las instituciones han introducido una perversión en el sistema: los poderes públicos han dado prioridad a la normalización lingüística y han premiado la cantidad por encima de la calidad, para garantizar el uso social del catalán. De esta forma se ha llegado a una situación muy propia: una industria editorial competitiva y cada vez más moderna y unos poderes públicos (a los que se suman los restos del antiguo mecenazgo privado que continúan activos, aunque en recesión) que en lugar de imponer un efecto corrector sobre el mercado –proponiendo medidas de protección de la calidad y del rigor– han apostado claramente por el número, en aras de una mayor difusión de la lengua catalana.

Las cifras de venta de los libros en catalán han aumentado espectacularmente, de lo que no sólo se benefician los autores más comerciales, que en el último decenio han superado todos los récords de presencia pública y ventas. También autores más minoritarios gozan de grandes oportunidades de promoción. El techo para algunas obras de calidad –como por ejemplo los libros de cuentos de Quim Monzó– se sitúa en torno a los 100.000 ejemplares (sobre una cifra estimada de 8 millones de hablantes). Los mejores libros de la literatura en catalán se traducen habitualmente al castellano en editoriales de primera línea (aunque sin superar el bloqueo del lector español: la mayor parte de estas traducciones se venden en Cataluña). Existe también una línea de traducciones a lenguas extranjeras, con resultados dispares –traducciones testimoniales y reconocimientos puntuales, con alguna excepción exitosa como las novelas de Joan Perucho–, aunque sin llegar a constituir un fenómeno de promoción cultural equiparable al que se ha producido con otras lenguas minoritarias. Las principales novedades literarias aparecen simultáneamente en catalán y en castellano. En los últimos tiempos se han establecido acuerdos entre editoriales para explotar conjuntamente los derechos de algunas obras, lo que representa un acercamiento sin precedentes entre dos mundos que habitualmente se dan la espalda.

En narrativa domina la amalgama, con colecciones en los que los títulos de calidad y de consumo aparecen entremezclados. Y como consecuencia, la confusión de niveles: algunos libros de consumo aspiran a la legitimación cultural, mientras que la narrativa de calidad no renuncia a la popularidad que ofrecen los medios de comunicación, a riesgo de rebajar planteamientos. Nada que no se haya producido también en otros lugares, aunque aquí resulte más visible por el volumen relativamente limitado de la pro-

ducción. Algunos géneros, como el ensayo, se han visto arrinconados en los catálogos editoriales, mientras que a pesar del economicismo imperante, la poesía ocupa todavía un lugar importante en el catálogo editorial. Los clásicos que constituían una de las principales bazas del proyecto de recuperación cultural de los setenta, se someten a la misma lógica comercial que se aplica a las novedades. La tendencia actual invierte los usos tradicionales: hay pocas colecciones, el fondo en la práctica desaparece y cada título es tratado de forma independiente en su especificidad.

En definitiva, los años noventa han representado para la edición en catalán un cambio de modelo, la ampliación de las perspectivas del negocio editorial que se ha traducido en una multiplicación de títulos, un aumento de la competencia entre las editoriales, que relanza el papel de los agentes literarios y robustece la posición de los autores, principales beneficiarios de una escalada inflacionista de premios y adelantos. Todo esto viene acompañado de una reducción de los plazos de producción, con lo que el proceso de edición se acorta –menos trabajo con los originales, textos no tan cuidados- como consecuencia de la aceleración, que se ha producido también en otras literaturas, una suspensión de los mecanismos de control de calidad y de legitimación literaria, substituidos por fórmulas de promoción y creación de una imagen mediática.

Aún aceptando la pérdida de incidencia social de la cultura escrita –que Xavier Bru de Sala ha explicado en su libro *El descrèdit de la literatura* (1999)– una nueva generación de críticos sostiene el papel que los nuevos autores pueden desempeñar en la renovación de la literatura catalana. Una nueva generación de autores, nacidos en los años sesenta, que se han beneficiado de la normalización del catalán en el sistema educativo, acaba de saltar a la palestra. No sin problemas; esta renovación de temas y estilos choca con la poca atención de los medios de comunicación y con el desconocimiento del público. No pueden competir con aquellos autores de gran popularidad aparecidos al abrigo de la industria ni con sus equivalentes en otras lenguas. Tal vez por los temas, un mundo cerrado que refleja quizás la extrañeza del escritor en un mundo que le rodea, en el que la literatura –como sostiene Bru de Sala– ha pasado a ocupar un segundo plano y la pérdida de uso social del catalán –pese a la política de promoción oficial–, que condena a los creadores a sentirse extranjeros en su propio entorno.

En los primeros años del nuevo siglo, el reto consiste en encontrar salidas para que la literatura catalana conecte con la sociedad, desgajar del tronco común, poco diversificado, un público que pueda mantener una literatura de alto nivel: un público que debe renovarse también generacionalmente (en su mayor parte el público de la literatura catalana se formó en

los años setenta). Los autores deberán abrirse a nuevos temas y ampliar las perspectivas para que la literatura de calidad no quede circunscrita a un *ghetto* residual y dé cuenta de la complejidad de la realidad social. La labor de los editores resultará fundamental, en este sentido, si se mantienen sus funciones –aunque sea en parte– frente a las nuevas exigencias de la industria que hace recaer la mayor parte de las decisiones en la gerencia.

Todo ello no se aparta en exceso de la dinámica general de la edición y la cultura literaria en otros países y culturas, donde la pérdida de peso de las humanidades es el síntoma de un cambio cultural de amplísimas consecuencias. La cultura en catalán no es ninguna excepción. Es importante hacer constar, en cualquier caso, que estamos hablando de una cultura viva y dinámica, con una industria editorial moderna, lo que convierte el catalán en un caso único entre las lenguas minoritarias del mundo.

De modo similar a lo que sucede en la literatura en castellano, se podría establecer una línea imaginaria para deslindar muy claramente dos generaciones de escritores catalanes. A un lado una serie de autores forjados en la resistencia al franquismo, comprometidos en causas colectivas, para quienes el recuerdo de la guerra civil, la represión y la desertización moral de la posguerra tienen un peso decisivo. Esta generación ha llegado a su madurez durante los años ochenta y noventa. Baltasar Porcel (Andratx, Mallorca, 1937) es el autor más destacado. Sus últimos libros forman una trilogía sobre tres décadas de vida catalana. *Lola i els peixos morts* (1994) proyecta una mirada satírica sobre la resistencia política al franquismo, la transición y los nuevos poderes democráticos. Valiéndose del género de la autobiografía de ficción, Porcel crea un contrapunto a la historia oficial, un personaje desengañado y soez que procesa la historia personal y colectiva pasándola por el filtro de un impecable escepticismo. *Ulisses a alta mar* (1997) es su reverso. Todo lo que en la novela anterior es cinismo y resentimiento aquí se transforma en comprensión y humanidad. El *alter ego* de Porcel es un hombre acechado, que se debate entre la responsabilidad y la libertad. *El cor del senglar* (2000), trata la historia de su estirpe, que ha hecho de la estrategia del jabalí –viene, come, se va– una norma de comportamiento, por encima de las fidelidades políticas.

Junto a Porcel, destaca Robert Saladrigas (Barcelona, 1940), autor de novelas como *Aquell gust agre de l'estel* (1977), *Memorial de Claudi M. Broch* (1986) ya clásicas, a la que se suma la reciente *La mar no està mai sola* (1998), que replantean la situación del escritor en el mundo contemporáneo. Carme Riera (Palma de Mallorca, 1948), ha iniciado un ciclo de grandes relatos de tema histórico con *Dins el darrer blau* (1995) y *Cap al cel obert* (2000), en las que plantea una reflexión sobre la tolerancia (a

propósito de la expulsión de los judíos de Mallorca y de la vida de los mallorquines en Cuba en el siglo XIX). Otro autor destacado es Jesús Moncada (Mequinenza, 1941), que ha creado un mundo mítico en torno a Mequinenza, una población entre Cataluña y Aragón sepultada por las aguas de un pantano. Todos ellos se caracterizan por una fuerte individualidad –que hace improcedente la referencia a generaciones y grupos– y una fidelidad a los modelos de la novela moderna, que revisitan y actualizan en sus relatos.

Porcel ha pasado de la creación de un mito personal (Andratx y las presencias familiares que en sus novelas de los años setenta formaron un territorio mítico) adaptándolo a los nuevos tiempos, con una estructura narrativa más abierta, muchos personajes y situaciones paradójicas que cuestionan la historia común. Jesús Moncada recrea el mito personal del mundo perdido a través de novelas y cuentos. Después de *Camí de sirga* (1988), un clásico indiscutible concebido como una gran obra total, su mundo no se encuentra en la novela mítica sino en un tipo de literatura anecdótica, que explota aspectos parciales de la cosmogonía, con ternura y humor, como en el caso de *Calaveres atónites* (1999). La literatura de Robert Saladrigas supone el intento más riguroso de incorporar a la literatura catalana los grandes temas de la novela moderna. Saladrigas proyecta su mirada sobre la ciudad, relata la lucha del individuo por construir su identidad y la del artista por imponer una forma estética a su experiencia del mundo. En sus últimos libros, Carme Riera, se aproxima a ciertos postulados de la novela postmoderna, con la recreación del ambiente y la utilización del lenguaje del folletín, aunque con una fuerte carga moral.

La narrativa catalana de los últimos años no se entendería sin la figura de Quim Monzó (Barcelona, 1952) que capitanea el segundo grupo, crecido a expensas de lo que representó para la cultura europea la revuelta de mayo del 68. Inicia su obra con una novela vanguardista y libertaria, *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976) que es un referente de la contracultura. Pero al mismo tiempo, Monzó es uno de los primeros autores que, a finales de los años setenta, renuncia a las fórmulas de la novela experimental en pos de una mayor claridad expositiva, una prosa más contenida y equilibrada y un ritmo rápido, televisivo o cinematográfico. La modernidad de su lenguaje, la rapidez de su forma de narrar, la concisión, el escepticismo que encaja con un momento de desmovilización y su feroz individualismo le convertirán en un modelo para los jóvenes autores. En un principio su influencia es más ambiental y epidérmica (una literatura *cool,* a la moda, oportunista, típica de los ochenta). Su influjo adquiere posteriormente más calado. La mayor parte de los autores de talento que

han aparecido en los últimos años –Sergi Pàmies, Josep Maria Fonalleras, Jordi Puntí o Toni Sala– tienen en Monzó un punto de referencia indiscutible. *Vuitanta-sis contes* (1999), que reúne la totalidad de la obra narrativa breve de Monzó, es uno de los libros más importantes publicados en catalán en los últimos tiempos. Monzó ha tenido como modelos –entre otros–, a Cabrera Infante y a Frank Zappa, al Grupo Pánico, a Wolinski, a Handke, a Martin Amis y a Donald Bartheleme. Últimamente ha descubierto afinidades con autores como Robert Coover o el polaco Slawomir Mrozek. Sin acabar de comprometerse con ninguno de ellos, los ha integrado en una línea de continuidad, y en una lectura propia de la tradición literaria que lleva de la utopía vital y literaria de los setenta al estupor que provoca vivir en los tiempos actuales.

La otra gran figura de la narrativa catalana, junto a Porcel y Monzó, es Miquel de Palol (Barcelona, 1953), que ha conseguido una gran repercusión internacional con su primera novela *El Jardí dels Set Crepuscles* (1989). Palol encarna la novela postmoderna, que se presenta como una interrogación sobre el poder y el conocimiento. La obra de Palol se propone invertir el proceso de desublimación que ha acompañado el movimiento moderno en el domino de la historia, el arte y la política. La cultura clásica tiene un peso fundamental en sus novelas, junto a la tradición hermética, en un intento de reconstruir la antigua unidad del saber. Otras obras relevantes de Palol son *Igur Nebli* (1994) una utopía moderna a la manera de Campanella y Thomas Moore y *L'àngel d'hora en hora* (1995) con la que intenta revitalizar la novela social en un cruce sorprendente con la novela de ideas.

El magnetismo de Monzó ha limitado las oportunidades de renovación de la narrativa catalana, pese a lo cual en el último lustro el panorama se ha ampliado con nuevas referencias y modelos. Ponç Puigdevall (Girona, 1963) toma como referencia a Faulkner y a Juan Benet. Los más recientes Martí Rosselló y Pasqual Farràs, a Kafka y a Robert Walser. David Castillo (Barcelona, 1961) y Albert Mestres (Barcelona, 1962) buscan un compromiso entre la narrativa y la historia. Castillo es autor de la novela *El cel de l'infern* (1999) que recrea los días de la transición española desde un punto de vista muy infrecuente: el de los que a finales de los años setenta tomaron parte en los movimientos libertarios y la guerrilla urbana. Mestres novela el paso de los setenta a los ochenta en *La ela de Milet* (1998). Los modelos de Castillo parten de las ideas de Norman Mailer sobre la novela como historia y las aplica a su propia experiencia personal, sin eludir referencias a la novela carcelaria o al cine de acción. Mestres se remite a la libertad de la novela decimonónica y saca de Victor Hugo la idea de incluir

en su libro largas disquisiciones médicas y sociológicos sobre los inicios de la epidemia del sida.

Con la poesía en catalán ha sucedido un fenómeno curioso. A finales de los años setenta la vitalidad del género resultaba inaudita, con varias editoriales dedicadas exclusivamente a la poesía, antologías de amplia difusión y poetas que gozaban de una gran popularidad. Sobre la base de la identificación de la poesía con la causa política, que abrió amplios espacios de resonancia para el género, una nueva generación de autores aprovechó estas infraestructuras para saltar a la palestra con una literatura esteticista y experimental, vanguardista y libre de compromiso político. La crisis de los ochenta acabó con aquel movimiento en lo que tuvo de reivindicación festiva y vital y abrió la puerta al posmodernismo conservador. Entre los autores que se dieron a conocer en los setenta, Narcís Comadira (Girona, 1942) y Pere Gimferrer (Barcelona, 1945) son los que han consolidado una obra más importante, junto a la desaparecida Maria Mercè Marçal (Barcelona, 1952-1998).

En los últimos años se ha producido un cambio de orientación. Ha surgido un grupo de poetas que toman sus referentes en la alta cultura –aunque en su mayoría son de formación autodidacta– y se abren a influencias poco habituales en catalán: el barroco (Albert Roig), la poesía del silencio (Andreu Vidal, Arnau Pons), los clásicos latinos (Jordi Cornudella). A través de recitales y conciertos, la poesía ha recuperado su oralidad. Ha aparecido una promoción de nuevos autores que mezclan los modelos tradicionales con influencias de la contracultura. El número uno de esta tendencia es Enric Casassas (Barcelona, 1951) que se declara *punk* y trovador al mismo tiempo, pero las posibilidades son múltiples y sugerentes. Tras Casassas ha aparecido una nómina de poetas entre los que figuran Dolors Miquel, Jordi Pope, Albert Mestres y Gerard Horta.

Otra de las características de los últimos tiempos es la recuperación de algunas voces olvidadas de cara a una relectura de la tradición poética. Bartomeu Fiol, Miquel Bauçà o Màrius Sempere se proponen como nuevos clásicos, aunque estas recuperaciones no gozan del fervor que acompañó la reivindicación de Joan Brossa o Joan Vinyoli en el clima exaltado de los setenta.

El ensayo literario es una de las grandes asignaturas pendientes de la literatura en catalán. La influencia de las estructuras académicas, que imponen modelos positivistas, la falta de tradición y las escasas posibilidades que ofrece el mercado editorial, determinan una situación de grave carencia.

Las realizaciones más interesantes se encuentran en el territorio de los intergéneros. Los libros de Antoni Marí (Eivissa, 1944) –*El vas de plata, Entspringen*– pisan el terreno del ensayo y de la narración. Algo parecido sucede con Valentí Puig (Palma de Mallorca, 1949), ensayista y articulista, autor de aclamados dietarios –*Bosc endins*-, novelas –*Primera fuga*– y narraciones. La obra de estos autores compone un conjunto unitario del que apenas pueden desgajarse las distintas partes. La narración se contagia de elementos ensayísticos mientras que el ensayo incorpora fragmentos líricos, anécdotas y relatos. También se sitúan en el territorio de los intergéneros algunos libros de Xavier Rubert de Ventós (*Ofici de Setmana Santa*, publicado en 1978, es uno de los mejores libros de la transición) o la reciente novela de Pere Gimferrer, *L'agent provocador* (1998), recuperada de finales de los setenta.

Otras aportaciones se producen desde el mundo del periodismo o del arte. Mercè Ibarz (Saidí, 1954) es autora de un par de libros que tratan del final del mundo rural a partir de experiencias personales y familiares. *La terra retirada* (1994) tiene formato de reportaje. Relata un viaje al pueblo natal, en la frontera con Aragón, donde las tierras de cultivo han empezado a ser abandonadas, «retiradas» por subvenciones de la Unión Europea. *La palmera de blat* (1995) es una novela con abundantes elementos documentales con el mismo paisaje, que se llena de elementos surrealistas y visionarios. Perejaume es un artista plástico con una dilatada trayectoria de exposiciones y obras en diversos museos del mundo. Es también un escritor de gran talento, que ha recuperado la tradición de la escritura sobre el paisaje que desde el romanticismo ha tenido un papel relevante en la literatura catalana con autores como Verdaguer, Joaquim Ruyra o Marià Manent. Libros como *Ludwig-Jujol* (1989) o *Oïsme* (1998), contienen algunas de las mejores páginas de catalán literario.

Figura indiscutible de la filología española y de los estudios románicos, la sabiduría de Martí de Riquer (Barcelona, 1914) ha ido acompañada de un soberbio talento para la narración. Su obra erudita parte de una pasión divulgativa cuyas raíces se remontan a los años treinta cuando publicaba sus crónicas de literatura medieval en periódicos como *La publicitat* o *Mirador*. Su comprensión de la historia es fluida y dinámica, como la de aquellas historias generales de la Edad Media: arranca en la antigüedad clásica y acaba en el cine y el noticiario. Más allá del interés filológico, los motivo y temas de la literatura se presentan en su obra como parte de un acervo común, la tradición en la que la comunidad se reconoce. *Quinze generacions d'una família catalana* (reeditado en 1999) en el que recrea la historia de Cataluña desde la edad media a partir de los documentos del

archivo familiar. En el reciente *Llegendes històriques catalanes* (2000) Riquer aparece como un detective que husmea en busca de indicios que permitan situar los orígenes de cinco leyendas tradicionales. Los libros de Riquer son una lectura apasionante que supera en interés a muchas novelas.

Pero quizás el autor más importante en este apartado intergéneros es Josep Palau i Fabre (Barcelona, 1917), autor de una serie de libros sobre Picasso que han gozado de una gran repercusión internacional. Pese a su apariencia de libros de estudio, eruditos, con numerosas ilustraciones, estos son verdaderos ensayos de creación. Los elementos narrativos están siempre presentes, junto a un análisis psicológico que remite a la novela, en particular al Balzac de los *Estudios filosóficos*. Más allá de esta lectura biográfica de la obra de Picasso, los ensayos de Palau proponen una interpretación del tema de la identidad en el mundo moderno. Desde 1980 han aparecido tres gruesos volúmenes, el más reciente, *Picasso dels ballets al drama* (1917-1926) hace sólo unos meses.

Miquel Bauçà (Felanitx, Mallorca, 1940) representa un caso aparte en la literatura catalana de los últimos años, que debería ser conocido en castellano. Hasta ahora existe sólo una versión francesa de uno de sus mejores libros, *Carrer Marsala* (1979). Bauçà encarna la figura del escritor alienado. *El Canvi* (1998) es un libro fuera de toda medida. Bauçà se instala en el centro de la ciudad, vive como un eremita, y empieza a escribir un dietario. Muy temprano se conecta a la CNN y a la televisión por satélite. Luego escribe sus impresiones sobre lo que acontece en la interfaz, lo que imagina y lo que sueña. A menudo se remonta a los años de la infancia en Mallorca, a la religión y la vida campesina, las lecturas capitales (el romanticismo, el freudismo, el marxismo). Otras veces se siente asediado, perseguido. Se presenta a sí mismo como un superhombre o como una nulidad. Como un sabio universal o como el perfecto sirviente. Orgulloso e indefenso, aspira a la perfección y a la supervivencia. Su obra conjuga mística, sebastianismo, *art brut:* Bauçà es un excéntrico filósofo y un santo.

Los libros de Bauçà simbolizan la encrucijada actual de la literatura catalana. Por un lado, una literatura de calidad –incluso de altísimo vuelo- pero con una clara tendencia a abandonar la realidad y a recluirse en mundos paralelos. Por el otro, un público acomodaticio y acomodado, poco receptivo a las novedades, que ha abandonado la literatura más rigurosa. El reto consiste ahora en ampliar temas e intereses y establecer las condiciones para un reencuentro.



Coronica del sancto rey don
Fernando tercero deste nombre q̃ gano a Se-
uilla y a Cordoua y a Jaen ⁊ a toda el andalu
zia. Cuyo cuerpo esta enla santa yglesia de seui
lla. Nueuamẽte sacada ẽ molde.

Portada de la *Crónica del santo rey don Fernando tercero*
(Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516).

Panorama de la narrativa y la poesía catalanas

David Castillo

Durante los últimos diez años, la narrativa y la poesía catalanas se han movido entre la renovación de la nómina de autores y la consolidación de unas obras, que en el caso de la novela ha ido encontrando, asimismo, un público mayoritario. Narradores como Jesús Moncada, Baltasar Porcel, Jaume Cabré, Emili Teixidor, Quim Monzó, Sergi Pàmies, Vicenç Villatoro y Carme Riera, todos ellos desde estilos e intereses bien diferentes, han conseguido un público fiel de muchos miles de lectores. Otros narradores como Ferran Torrent, Maria de la Pau Janer, Maria Mercè Roca e Isabel-Clara Simó se han convertido en sólidos narradores de *best sellers,* capaces de competir con los superventas de la literatura en castellano prácticamente en cada fiesta del libro de Sant Jordi (23 de abril) de los últimos años. Parece que sin tener un territorio todavía plenamente consolidado, los autores van definiendo su trayectoria y han ido generando un público difícil de captar hace poco más de una década si no era en contadas excepciones.

El panorama quizás no es tan alentador como algunos pretenden ni tan deprimente como otros vaticinan, pero creo que sin demasiados estudios sociológicos se puede ver claramente que la narrativa culta mantiene la calidad mientras incrementa el consumo. Además se ha dado otro fenómeno que nunca se había dado en la literatura catalana: la pervivencia de diferentes generaciones de escritores en una misma época. Los escritores de la *Generació dels setanta* (Monzó, Cabré, Oliver, Grau, Montserrat Roig, Jaume Fuster y Albanell, entre muchos otros) que coincidieron con los escasos narradores de la postguerra (Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Joan Fuster, Jaume Vidal i Alcover, entre otros) y con algunos anteriores como Mercè Rodoreda, Pere Calders, Tisner y Palau i Fabre han visto cómo durante los últimos ochenta se incorporó una nueva generación de narradores importantes como Miquel de Palol, Sergi Pàmies, Lluís-Anton Baulenas, Montserrat Palau, Màrius Serra, Gabriel Galmés, Maria de la Pau Janer, Josep Maria Fonalleras y Maria Mercè Roca, entre muchos otros nombres que mantienen su obra abierta. Los noventa han servido para consolidar este espacio de teórica normalización y han visto nacer una genera-

ción de escritores nacidos a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, que con sus primeras obras apuntan fuerte, están siendo traducidos al castellano y escriben sin complejos y fuera de tendencias. Entre los destacados podríamos citar a Jordi Puntí, Pep Sala, Ada Castells, Empar Moliner, Eva Piquer –todos ellos nacidos a finales de la década del sesenta– y a algunos que cronológicamente pertenecen a la generación anterior, pero que han publicado obras destacables a finales de los noventa, como por ejemplo Martí Rosselló, Albert Mestres y Ponç Puigdevall.

La situación en la narrativa resulta francamente alentadora, a pesar de los malos augurios que a menudo se repiten más de lo necesario, pero haría falta matizar. Uno de los efectos, a mi entender, más positivos es la originalidad de algunas de las propuestas. Si se ha reiterado que muchos de los narradores de la nueva generación están muy condicionados por el estilo de Quim Monzó –cosa que es perfectamente legítima e incluso recomendable–, lo cierto es que la sombra de Monzó ha servido para encontrar un estilo muy periodístico, nervioso y con economía de lenguaje, con sentido del humor, imaginación e, incluso, hasta llegar a unas propuestas que bien podrían entroncar con ciertas líneas de la llamada narrativa postmoderna norteamericana, de Barth a Barthelme pasando por Coover y por algunos de los narradores europeos que utilizan el cuento o la novela breve como principal fórmula de expresión. Monzó ha preferido el cuento y el artículo periodístico –en los que buscando los tres pies al gato acaba encontrando un contundente sentido común– para superponer el realismo a la ficción o para filtrar la ficción en la ficción siempre a través de un agudísimo sentido de la observación. Los libros de cuentos *Uf, va dir ell, L'illa de Maians, El perquè de tot plegat* o *Guadalajara* –de los que realizó una significativa antología el años pasado–; las novelas *Benzina* y *La magnitud de la tragèdia* y las selecciones de artículos que va publicando en su editorial habitual, Quaderns Crema, han compuesto un fresco significativo del escritor catalán actual más significativo, el que ha sabido conjugar la ficción breve, imaginativa y aparentemente espontánea de Pere Calders con una visión de la literatura abierta a otras culturas.

Para encontrar una fecha emblemática en la evolución de la narrativa catalana nos situaremos en 1989, cuando coinciden en las librerías el gran éxito de Jesús Moncada (Mequinenza, 1941), *Camí de sirga* con la segunda novela precisamente de Quim Monzó (Barcelona, 1952), *La magnitud de la tragèdia* y la primera del poeta Miquel de Palol (Barcelona, 1954), *El jardí dels sets crepuscles*, una fábula apocalíptica y futurista, que contiene infinidad de relatos en paralelo dentro de la novela y que parte de clásicos como *Las mil y una noches* y el *Decamerón* de Bocaccio. Aislándo-

se del mundo, que padece un desastre nuclear, los protagonistas se enzarzan en una colección de historias, que son un placer intelectual para lectores sibaritas. Las tres novelas, traducidas en castellano por Anagrama, revolucionaron el panorama de la narrativa culta y se sumaron a dos ejercicios estilísticos de gran calidad: *Alfabet*, del valenciano Josep Palàcios, e *Illa Flaubert*, del mallorquín Miquel Àngel Riera, publicados, asimismo, entre 1989 y 1990. También se publicó en 1989 la primera novela de Ramon Solsona (Barcelona, 1950), *Figures de calidoscopi*, un magnífico relato introspectivo sobre el vacío, protagonizado por una mujer madura. Solsona ha continuado su obra narrativa en los noventa alternando el relato breve con las novelas extensas y alguna incursión en la novela satírica con gran acierto.

Entre los autores veteranos que han destacado durante los últimos veinte años no sería justo ignorar la contribución de Baltasar Porcel (Andratx, Mallorca, 1937). Autor de una obra de gran fuerza, con personajes con carácter y con un estilo que se mueve equidistante entre un realismo casi naturalista y un sobrio lirismo, Porcel publicó en 1986 una de sus novelas más importantes, *Les primaveres i les tardors*. En los noventa, el narrador y periodista mallorquín abandonó el entorno arraigado o bucólico de sus novelas anteriores para mostrarnos un fresco de la sociedad actual, el mundo del poder y del capitalismo salvaje en dos novelas, *Ulisses a alta mar* i *Lola i els peixos morts,* que fueron reconocidas por la crítica. El mito de la mediterraneidad, lejos de la evocación del paisaje y del complejo entramado de las familias mallorquinas que habían protagonizado sus dos novelas más destacadas, *Cavalls cap a la fosca* y *Les primaveres i les tardors,* se transforma en una idea dominadora del mundo y de la naturaleza. Si en las novelas de Porcel se podían haber localizado concomitancias con la narrativa de Lorenzo Villalonga, las de los años noventa nos acerca más a la fuerza y la violencia de Hemingway. Porcel, al que nunca se le ha tenido suficientemente en cuenta, es un narrador con talento.

Otra autora que destacó en los ochenta y en los noventa fue Maria Àngels Anglada. Dotada de una prosa poética de gran calidad y preocupada por recrear los mitos clásicos, especialmente los griegos, en su obra, Anglada publicó a finales de los noventa dos novelas brevísimas, *El violí d'Auschwitz* y *Quadern d'Aram*, en que denunció la perversidad del exterminio a través de dos historias protagonizadas por personajes en minúscula, de los que nunca tienen voz.

Otros autores que merecerían una mención más destacada son Jordi Coca, Robert Saladrigas, Terenci Moix, Isidre Grau, Joaquim Carbó Olga Xirinacs, Josep Lozano, Lluís Racionero, Joan Rendé, Maria Antònia Oli-

ver, Jaume Fuster, Jaume Cabré, Joan Francesc Mira, Maria Barbal, el heterodoxo y lúcido Biel Mesquida y la desaparecida y añorada Montserrat Roig (1946-1991). Roig, que hasta el último día de su vida mantuvo su vinculación al periodismo como una militancia, escribió una obra narrativa marcada por la evocación, la sensibilidad e incluso por la melancolía y la nostalgia por el tiempo perdido y por la pequeña burguesía barcelonesa del Ensanche. Todo con tono intenso y moderno, sin ceder a ningún tipo de cursilerías. *El temps de les cireres, L'hora violeta, La veu melodiosa* y *El cant de la joventut* son un buen ejemplo de una narradora inquieta, que consideraba que su obra mayor todavía estaba por llegar. Otra autora con un gran potencial dramático y que también nos abandonó prematuramente fue Maria-Mercè Marçal (1952-1998). Poeta destacada de la *Generació dels setanta* y también feminista militante, Marçal publicó en 1994 una magnífica novela, llena de poesía, *La passió segons Renée Vivien*, que combina sabiamente la ficción con una historia biográfica que tienen muchos puntos de autobiografía estética.

Entre los citados en el comienzo del párrafo anterior deberíamos añadir que algunos gestaron el colectivo Ofèlia Dracs, que dinamizó la literatura de género en los setenta y en los ochenta. Algunos de estos narradores han apostado por un tipo de novela histórica de calidad, muy marcada por el estilo y por tramas bien resueltas. Quizás el caso más paradigmático sea Jaume Cabré (Barcelona, 1947), que ha conseguido complementar el éxito de público con la calidad en novelas históricas como *La teranyina, Fra Junoy o l'agonia dels sons* y *Senyoria.* Con *L'ombra de l'eunuc*, Cabré introdujo el tema de la transición democrática, que han continuado, entre otros, el versátil y poliédrico Jordi Coca (Barcelona, 1947) con *Dies meravellosos.* Coca es, asimismo, autor de una amplia obra narrativa entre la que destacan títulos como *La japonesa, Louise. Un conte sobre la felicitat* y *L'emperador.*

La literatura catalana ha asumido su renovación en un tiempo marcado por las prisas, el consumo y los efectos mediáticos sobre la cultura. El efecto nocivo que puede tener la preponderancia de la industria editorial española en Barcelona, ha servido de complemento a pesar de las torpes y erráticas políticas normalizadoras de la Generalitat, que ni han servido para consolidar la literatura, ni para dotarla de unos instrumentos mínimos de proyección. A pesar de los pesares, la relación de autores y las obras son lo que en definitiva cuenta, lo que quedará. Y creo que la progresiva pérdida de los grandes nombres de la literatura catalana contemporánea que se ha producido durante las últimas décadas no ha provocado un trauma de orfandad demasiado profundo. Los nombres de Bartra, Estellés, Foix,

Espriu, Vinyoli, Rodoreda, Brossa, Manent, Joan Fuster, Blai Bonet, Pedrolo, Capmany, Ferrater, Calders, Tisner, Benguerel, Viladot, Joan Sales, Pere Quart, Joan Teixidor y Villalonga, han sido substituidos por autores, quizás de menos renombre, pero que han provocado una auténtica eclosión. Ha sido como una democratización en que han coincidido autores ya clásicos como Joan Perucho, Josep Palau i Fabre o Jordi Sarsanedas con chicos que rondan los veinte años. En los habituales recitales poéticos que se celebran en Barcelona, que han recuperado las tradiciones novecentistas y libertarias de nuestra literatura, se pueden encontrar poetas de diferentes lenguas –el cosmopolitismo de Barcelona es un fenómeno innegable que se puede constatar paseando por los barrios más céntricos– y también de diferentes generaciones. Ni la torpeza, ni los maniqueísmos lingüísticos auspiciados por políticos de diferente signo han conseguido romper la armonía, cooperación y amistad entre los numerosos escritores catalanes y castellanos que conviven –no cohabitan– en Barcelona.

La poesía a examen

Si hemos citados los nombres de Perucho, Palau i Fabre y Sarsanedas mientras hablábamos de narrativa, tendremos que convenir que en el ámbito catalán, algunos de los prosistas con más talento provienen de la poesía. Estos tres nombres no son una excepción si los sumamos a los también citados Miquel de Palol y Maria-Mercè Marçal. A esta lista deberíamos añadir uno de los grandes maestros de la literatura actual: Miquel Bauçà. Nacido en Felanitx, Mallorca, en 1940, el poeta y excelente prosista tiene algunos de los títulos más extraños y conmovedores de lo que se ha publicado durante las últimas décadas a pesar de ser casi un desconocido. Desde su primer poemario *Una bella història*, de 1962, hasta los de culto como las novelas *Carrer Marsala* y *L'estuari* o la monumental enciclopedia ideológica *El canvi*, Bauçà ha sido, conjuntamente con Blai Bonet, uno de los poetas que mejor ha sabido transcribir las imágenes surreales con más potencia emotiva. A su lado hay que citar otros ejemplos de la mejor poesía que se está haciendo en el país, como Feliu Formosa, Lluís Alpera, Joan Margarit, Miquel Martí i Pol, Narcís Comadira, Antoni Marí, Marta Pessarrodona, Francesc Parcerisas y Pere Gimferrer. Esta lista apresurada y de memoria de nombres demuestra la calidad de una poesía que en nada desmerece a la de la difícil época franquista. La obra de estos autores ejemplifica los intereses estéticos de su tiempo y en todas ellas podemos encontrar desde elementos realistas a simbolistas pasando por el surrealismo o la

imaginería barroca. La búsqueda formal y el compromiso estético han superado el espíritu gregario y las tendencias. La individualidad, la originalidad y los ojos bien abiertos a otras tradiciones, desde la alemana de Formosa, la anglosajona de Parcerisas y Pesarrodona, la italiana de Comadira, la francesa de Marí o la española de Margarit, ha convertido a esta generación en un referente para lo que fue la eclosión de los años setenta en que las revistas, las editoriales e infinidad de tribunas vieron nacer las obras de Marçal, Desclot, Pont, Pinyol, Bru de Sala, Sala-Valldaura, Medina, Creus, Altaió, Granell, Piera, Navarro y Terron, además de un largo etcétera.

El compromiso político de la eclosión de la *Generació dels setanta* coincidió con la reivindicación de algunas figuras semiolvidadas, como Bartra, Foix, Brossa, Estellés o Blai Bonet, en un auténtico cruce de culturas que unió la transición política a una especie de renacimiento de colectivos y de autores. La república de las letras mostraba un vigoroso caos estético, que fue contestado por algunos de los poetas de la generación surgida durante los ochenta, que buscó los mismos u otros referentes, pero sobre todo, desde un punto de vista más riguroso y académico. Los espacios domésticos, el *rock*, la pintura, la tradición latina, el barroco o el surrealismo fueron algunas de las constantes de unos autores jóvenes de gran calidad entre los que destacaban Andreu Vidal (muerto en 1998), Jordi Cornudella, Isidre Martínez, Margarida Pons, Jordi Larios, Xavier Lloveras, Albert Roig, Carles Torner, Jaume Subirana, Antoni Puigverd, Josep Ballester, Lluís Figuerola, Carles Duarte, Xulio Ricardo Trigo, entre muchos otros como los veteranos y heterodoxos Carles Hac Mor y Enric Casassas. La actitud de la mayoría de estos poetas jóvenes resultaba menos militante y más relacionada con la cultura clásica o con las formas de vida modernas, desde el ámbito doméstico a la música *pop*. A pesar de la diversidad de registros, en la mayoría de los casos, se trata de una poesía escenificada en un paisaje urbano.

Esta tercera promoción más o menos clara ha visto nacer a autores de gran talento de una nueva generación universitaria. La vinculación a la poesía oral y la calidad formal, la proximidad a la música o a la poesía experimental puede vincular a todos estos jovencísimos poetas nacidos en la década de los setenta, entre los que deberíamos citar a Josep Porcar, Sebastià Alzamora, Melcion Mateu, Eduard Escofet, Núria Martínez Vernis y Josep Pedrals como primeros nombres de una lista de una poesía que se ha mostrado más viva que nunca después de este período de paradojas normalizadoras.

Una experiencia personal

Quizá pueda resultar pretencioso atribuirse el éxito o la supervivencia de una literatura, pero lo que puedo constatar es que muchos de los que nos iniciamos literariamente en catalán hemos trabajado enconadamente, primero por la supervivencia y luego por intentar transmitir un viejo eslogan que cada día se repite menos: «Només la qualitat ens salvarà» (Sólo la calidad nos salvará). Este criterio ha luchado contra la política de la Generalitat de café para todos, en que se han subvencionado durante años todos los libros literarios que se presentaban sin el más mínimo criterio de calidad. Muchas veces hemos sospechado que algunos de estos libros no se los han leído ni los responsables de la traducción ni tampoco el editor. Quizás sólo el sufrido corrector. Esta política de subvenciones, unida a una industria incipiente con un mercado en ampliación, han provocado que no siempre el criterio cualitativo haya prosperado. Los premios, que han servido para poder pagar el esfuerzo de los escritores, han deformado asimismo sus propósitos hasta convertirse en refugio de oportunistas y han provocado inflación y competencia desleal. Este estado de cosas, de perversiones entre la administración y los agentes de la cultura, no difiere mucho de lo que sucede en España o en otros países europeos.

Mi experiencia personal está ligada a las tribunas en catalán que se generaron en los ochenta, como, por ejemplo, el *Quadern de Cultura* de la edición catalana del diario *El País*, y las revistas *El Temps* y *El Món*. En ellas y en algunas otras nos iniciamos los críticos y los periodistas culturales catalanes de la nueva generación. Hablo de gente solvente como Julià Guillamón, Manel Ollé, Oriol Castanys, Anna M. Gil, Miquel Porta Perales, Estanislau Vidal-Folch, Carles Geli, el colectivo Joan Orja, Xavier Pericay y una lista inacabable de nombres que han dinamizado la cultura de este país.

También dirigí durante casi todos los noventa la revista literaria *Lletra de Canvi* (del mismo grupo que *Quimera* y *El Viejo Topo*), una cabecera que surgió con grandes ambiciones, pero que sucumbió entre la anemia y la falta de apoyos de una industria demasiado mal alimentada por la administración. Un caso parecido me sucedió durante la corta singladura del suplemento catalán de la revista *Qué leer*, que desapareció sin que los editores lo tuvieran en consideración. La historia de la edición es una historia de naufragios, de los que nadie se ha librado. Personalmente también quiero destacar el éxito –a pesar mío– del suplemento de libros del diario *Avui*, que dirijo desde 1989. Veinte páginas semanales han incrementado las ventas del diario y me consta que son un punto de referencia para la sociedad literaria catalana, refractaria a tantas y tantas cosas.

Paralelamente a la militancia en la divulgación de nuestra herida literatura, he podido salvar mi obra literaria con una colección de libros de versos –minoritariamente perversos– y con una novela. Yo que me inicié en los círculos concéntricos de la contracultura en los setenta, he acabado intentando que estos criterios económicos no lo acaben de estropear todo. La demanda de la revolución ha quedado supeditada a mantener la dignidad en el frágil territorio cultural. En todos estos años ha cambiado el mundo y no es una justificación reconocer que el principal objetivo ha sido no perder el norte, ni perecer ante los cantos de sirenas de las empresas que lo supeditan todo a los balances o a la política que todo lo engulle.

Otro fenómeno que he encontrado preocupante ha sido la desaparición o marginación progresiva de los directores literarios en la mayoría de los sellos editoriales, que han sido substituidos por ejecutivos y por los responsables de prensa. A menudo, más que hablar de la calidad de un autor o de un libro, se habla de las ventas que ha tenido o que puede tener. Cada día se diseñan más los éxitos desde los despachos y el éxito parece que tiene que ser a cualquier precio. Triste destino nos espera si no somos capaces de cambiar la tendencia. Parece que se han importado las peores dinámicas del capitalismo más sofisticado. Hoy cuando se habla de la desaparición de las librerías, de la substitución del formato libro y de otras perversiones del consumo, mis esperanzas se renuevan sabiendo que no lo podrán estropear todo. Malos tiempos para la lírica, es decir, los mejores para crearla.

El memorialismo catalán (1990-2000)

Jordi Amat
Blanca Bravo Cela

La vida, en la dimensión de lo público, implica actitudes y exige concesiones. Una fundamental –no estamos hablando de eremitas ni de exhibicionistas, que de todo hay– es la aceptación de lo dominante: el encaje dentro de los cánones no únicamente de lo tolerado sino de lo bien visto. Se trata, de definitiva, de aceptar las ineluctables imposiciones del presente. Los textos autobiográficos no escapan del yugo que implican los condicionantes de la circunstancia. O sea que en la escritura pesa la coyuntura e incluso se puede llegar a ser víctima de ella. De la primera a la última palabra, el presente ejerce un papel fundamental en tanto que se convierte en un activo modelador del recuerdo. El memorialismo español reciente, da igual que sea de expresión castellana como catalana, gallega o vasca, avanza por una senda explicitada ya en los primeros libros autobiográficos publicados tras la muerte del dictador.

En efecto, la llegada del cambio político modificó talantes y actitudes, exigió novedades y oxigenación. Una innovación fundamental fue la de iniciar la revisión del pasado inmediato. Protagonistas del presente y del ayer se pusieron el mono de memorialista, sacaron punta al lápiz y empezaron a hurgar en el negro pasado de la dictadura desde la perspectiva del yo con la voluntad proustiana de recuperar un tiempo que parecía perdido. Así, a partir de 1975 –momento definido como el de la explosión testimonial– el género empieza una etapa de vitalidad ininterrumpida hasta hoy[1].

Tenemos, en definitiva, un amplio sector de escritores que se dedican a escribir sobre sí mismos. ¿Y qué es lo que recuerdan los autobiógrafos contemporáneos? A estas alturas del siglo quien recuerda debe hacerlo, necesariamente, de los años de la guerra civil, del franquismo y de la transición. Pero ese configurador de identidades que es el baúl donde se almacenan los

[1] *Prueba de la buena salud en el caso catalán es que todas las editoriales de envergadura destinan al menos una colección a la edición y reedición de obras testimoniales. Así, contamos con «Biografies i Memòries», de Edicions 62; «D'un dia a l'altre», de Quaderns Crema; «Vides i Memòries», de Editorial Pòrtic y «Memòria», de la editorial Proa. Una oportuna reedición, por ejemplo, han sido dos obras importantes de Teresa Pàmies:* Quan érem capitans *[1974] y* Quan érem refugiats *[1975] recogidas bajo el título de* Memòries de guerra i d'exili *[2000].*

recuerdos no es –no puede ser– aséptico. Por eso nos interesa saber cómo se describe el recuerdo histórico, cómo se mediatiza el discurso colectivo para justificar la peripecia personal. En este sentido, ya lo veremos, la elipsis y los silencios se convierten en socorridas figuras retóricas del género y esas ausencias, que existen siempre en este tipo de textos, se refieren, en el caso de nuestro fin de siglo, al imaginario político.

Con la mirada en los textos de hoy, tenemos la impresión –como ya indicó Anna Caballé en su ensayo *Narcisos de tinta*[2]– de que el capítulo memorialístico que iniciaron a mediados de los setenta Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo y Carlos Barral aún no se ha cerrado. En el caso del memorialismo en catalán, tampoco. Es evidente que se detectan excepciones –pensamos en relatos de infancia limitados a los años republicanos en los que apenas se entrevé la realidad exterior (como por ejemplo las *Memòries d'un nen de Sarrià* [2000] de Jesús Mestres Godes y su recreación costumbrista del barcelonés barrio de Sarrià)–, pero la disidencia franquista en todas sus variantes ideológicas sigue copando el protagonismo de los textos autobiográficos.

Encontramos no tanto la descripción del vivir en el franquismo, sino de la vivencia del franquismo y sus consecuencias en la vida relatada. La diferencia de matiz es clave para nuestro enfoque, puesto que no es la cotidianeidad lo dominante, ni la conformación de la individualidad o el escenario de la intimidad lo que nos encontramos. Se trata más de opiniones, siempre exageradas por lo alto o lo bajo, que desembocan en juicios de valor y, por tanto, tomas de posición desde el más puro antifranquismo.

Las veladas actuaciones franquistas de los memorialistas quedan restringidas al ámbito de lo políticamente incorrecto y, en caso de aparecer, lo hacen como demonios vergonzantes. Veámoslo con un detalle concreto. En febrero del 2000, el reconocido economista Fabián Estapé [2000] –activo y escuchado animador de debates televisivos y radiofónicos– veía publicadas sus memorias bajo el título *De tots colors*. El libro, nacido de las conversaciones de Estapé con una profesora de periodismo y traducido recientemente al castellano, abordaba, entre otros aspectos –el Fútbol Club Barcelona o la figura de Josep Pla, temas recurrentes en los libros de memorias catalanas recientes–, la activa colaboración del economista en

[2] *Anna Caballé,* Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX), *Málaga, Megazul, 1995, p. 218. «Las memorias de Carlos Barral, de Laín Entralgo, de Dionisio Ridruejo, serán los primeros testimonios de una nueva etapa de la historia de España, la que se inicia con la muerte de Franco y que hasta el día de hoy mantiene una notable homogeneidad».*

los Planes de Desarrollo. La voz irónica, sarcástica e incluso bufonesca domina el libro, pero el tono que impera sufre un paréntesis precisamente al abordar la vinculación del personaje con la política económica franquista. Estapé se ve impelido a introducir una cuña sin parangón en el conjunto del libro que transcribimos y traducimos completa por su relevancia: «Llego con hastío a este capítulo de mi vida, porque sé que son muchos de los que leerán estas memorias que lo esperan, con cierta morbosidad. ¿Cómo podría justificar su involucramiento con el gobierno del general Franco? Ciertamente, la respuesta resulta sencilla, porque, pasados los años, si aun estuviera vivo, habría dado la razón a mi amigo Manuel Sacristán: nunca debería haber sumado mi nombre a la lista de personas que trabajaron para sostener aquella infamia que duró tantos años.» El franquismo, claro está, como demonio.

Es que franquistas catalanes haberlos, los hubo. Recordemos si no lo que escribe irónico el empresario Manuel Ortínez en sus memorias, *Una vida entre burgesos* [1993]: «Se debe tener el coraje de aceptar que el 90 por ciento de los catalanes recibieron con satisfacción el fin de la guerra y la llegada de los nacionales». Ortínez añade como anécdota curiosa que le hizo este comentario a Josep Tarradellas, presidente de la Generalitat en el exilio, y éste último lo matizó con un febril: «¡El 95 por ciento!» Los franquistas catalanes, decíamos, se abstienen de realizar el ejercicio de la escritura del yo. Lo cierto es que sus nombres se desvanecen y han de ser otros los que den cuenta de este aparente espejismo. Pensamos, por ejemplo, en la brillante biografía de Juan Antonio Samaranch escrita por Arcadi Espada y Jaume Boix o en dos libros recientes, uno tendencioso, *Els franquistes catalans* [1998], de Ignasi Riera y otro erudito e inteligente, *El franquisme i els catalans. Els informes del Consejo Nacional del Movimiento (1962-1971)* [2000], del historiador Carles Santacana. La explicación de ese silencio testimonial es obvia: la autocensura. Si en 1950 los silencios testimoniales escondían banderas tricolores debajo de la cama, los de hoy guardan a menudo en el armario más de una camisa azul.

Los tiros no suenan, lo vamos viendo, al ritmo del dogmatismo. Sean del frente que sean. Un falangista militante durante el primer franquismo como fue Francesc Farreras construye su brillante autobiografía *Gosar no mentir* [1994] con la voluntad de explicar por qué actuó como lo hizo y, sobre todo, describir su progresivo desmarque hacia tendencias más liberales. Para ello inicia el relato –no sin victimismo– en la celda de una prisión franquista de posguerra. Doscientas páginas después, una vez explicado con detalle el calvario que tuvo que vivir por contradecir activamente las propuestas del régimen, refiere su actividad falangista de juventud. El

objetivo final del libro, como vemos inteligentemente camuflado, no es otro que el deseo de justificación por un error de juventud que, el lector comprenderá, era lógico por el contexto que le rodeó. Es más, lo suyo fue la lúcida inteligencia que le permitió ver la luz en el oscuro panorama impuesto.

La crítica también se produce contra la izquierda desde la misma izquierda. Jordi Solé Tura, personaje que tuvo una indiscutible filiación comunista, no duda en su notable *Una història optimista* [1999] en cuestionar el talante arbitrario de algunas de las decisiones del PC y se desmarca de las posiciones más radicales. Se trataría, en este fin de siglo, de la plena asunción del pacto que supuso la transición. Las mejores páginas del libro son aquellas en las que Solé Tura narra con la brillantez literaria de un escritor experimentado sus peripecias europeas como integrante del antifranquismo (la vida del exilio en París, el día a día de Radio Pirenaica en Varsovia, la ingenuidad y la intransigencia ideológica del PC en el exilio).

Complejísimas relaciones políticas y plurales perspectivas, como vemos, se dan cita en el memorialismo catalán actual. Punto de vista singular es el del cartelista Carles Fontserè. Mientras que en sus *Memòries d'un cartellista català (1931-1939)* [1995] relata la experiencia de la República y la guerra civil desde el punto de vista del dibujante anarquista que debe abandonar el país al fin de la guerra, en *Un exiliat de tercera. A Paris durant la II guerra mundial* [1999] realiza una crítica radical, no sólo del régimen franquista, sino también de la escisión que protagonizaron los grupos de izquierda que impidieron la realización de su idea de república: la consolidación de una república catalana inserta en un Estado federal.

Recientemente y con éxito aparecieron los *Records de quasi un segle* [2000], del jesuita Miquel Batllori. El libro, nacido de la iniciativa de Cristina Gatell y Glòria Soler, que entrevistaron a Batllori y reunieron las conversaciones en este volumen, presenta la encrucijada a la que se enfrentó Batllori: se debate entre la defensa de la cultura catalana –en contra del régimen castrante de Franco– y su filiación a la Iglesia, en contra de los republicanos más radicales. Humanista refinado, Batllori se autorretrata como un cura liberal y popular, figura que había descubierto tras su estancia en Italia durante los años de la Segunda República española y que después le confirmaría el neorrealismo italiano de películas como *Roma, ciudad abierta*.

Otro nombre destacado del memorialismo catalán reciente es el del empresario peletero Josep Espar Ticó. La trayectoria vital que describen sus memorias *Amb C de Catalunya* [1994] es especialmente significativa: miembro de una familia que se exilió al San Sebastián nacional y que

levantó el brazo ante las tropas franquistas, la actitud de Espar irá evolucionando progresivamente hacia el antifranquismo en la medida en la que tome conciencia del ataque sistemático en el que vivía la cultura catalana. Los fundamentos ideológicos de Espar tienen su origen en el magisterio de Raimon Galí –uno de los nombres fundamentales en la biografía intelectual de Jordi Pujol– y su apuesta por un activismo pragmático. De aquí, seguramente, surge la infatigable labor de Espar que abarca desde modestos proyectos a la creación de dinámicas iniciativas culturales –desde revistas infantiles en catalán hasta asociaciones en defensa del folklore pasando por una compañía discográfica desde la que catapultar a los protagonistas de la *Nova Cançó.* Las memorias de Espar Ticó retratan la peripecia de un infatigable activista y son perfecto ejemplo de una de las líneas más fructíferas del antifranquismo en Catalunya: la del catolicismo de signo catalanista.

Dentro de esta panorámica sería injusto no destacar la figura y la obra de Albert Manent, a pesar de que no haya escrito sus memorias. Intelectual activo y defensor convencido del catalanismo desde posturas moderadas, Manent ha escrito cinco libros de retratos de personajes que durante el franquismo mantuvieron viva la llama de una cultura perseguida. En *En un replà del meu temps* [1999] –último libro, por ahora, de la serie iniciada en 1988– definía su proyecto como una «galería de personajes, heterogéneos, la acción, cultural o política, de los cuales marcó nuestro lento resurgimiento como pueblo». Preciso y elegante en las descripciones y escrupuloso a la hora de detectar la filiación ideológica de sus biografiados (¡ya son más de noventa!), Manent es un claro ejemplo de la voluntad de preservar un mundo y unas gentes a través de la memoria. De políticos a escritores, de clérigos a mecenas, un universo ha sido radiografiado por su pluma.

Del caldo de cultivo retratado en los libros de Manent y Espar –a grandes rasgos, el de un catolicismo catalanista– emerge la figura de Jordi Pujol, que se convierte en uno de los personajes y temas principales, secundarios o accidentales del memorialismo catalán reciente. Tanto Espar como Manent reflejan los primeros pasos de Pujol, pero el mejor retrato –a pesar de la voluntad desmitificadora y lo maniqueo de su planteamiento– lo lleva a cabo Xavier Muñoz, un excompañero de viaje comprometido actualmente con la política de la oposición socialista de Pasqual Maragall. El libro de Muñoz, *Dèries públiques i negocis privats* [1999], ofrece también una apasionante crónica de los últimos años del mundo de la industria textil, uno de los sectores tradicionalmente con más peso en la economía catalana. Desde la subjetividad de la experiencia propia, la narración de la lucha cotidiana por salvar una empresa da las mejores páginas de un buen libro.

Hilvanado con el caso anterior pero desde una perspectiva distinta, el mundo empresarial textil y político aparece en un texto que desató agrias polémicas en su momento. Se trata de las ya mencionadas memorias del empresario Manuel Ortínez, *Una vida entre burgesos*. Ortínez retrata el trapicheo empresarial generado por las corruptelas del poder franquista y da una lección práctica de cómo funcionaban las élites empresariales catalanas durante la dictadura. Otro gran logro del libro es el retrato de dos personajes fundamentales de la Cataluña contemporánea: gracias a un conocimiento de primera mano, Ortínez revive las figuras de Tarradellas y del escritor Josep Pla con indisimulada admiración. Pla emerge casi como un modelo vital y literario (el cinismo y el carácter sentencioso del texto son de estirpe planiana) y Ortínez, desde la añoranza del recuerdo, da cuenta de la torrentera de conocimiento y lucidez del escritor ampurdanés. Tarradellas, ya sea en el exilio o en los últimos años en Cataluña, pero sobre todo durante el lapso de tiempo del retorno, aparece como una apuesta y una fidelidad a la que Ortínez concede todo su apoyo.

Más ambicioso que el texto de Ortínez resulta *La memòria es un gran cementiri* [1990] del periodista Manuel Ibáñez Escofet. Ibáñez –que se autodefine como «cristiano y catalanista sin duda, pero nada agresivo, siempre tolerante y defensor de la reflexión y el diálogo»– aparece como modelo del catalán conciliador, que jugó multitud de papeles (*tots els papers de l'auca* en expresión típicamente catalana) a lo largo de su vida. Combatiente, preso en un campo de trabajo durante la guerra, representante comercial –encarnando y retratando con nostalgia uno de los clichés del catalán: el viajante–, periodista en distintos medios, amigo de un Pla recordado con admiración –«He recibido– escribe –su influencia y me siento orgulloso de ello»–– e incluso intercesor entre Pujol y Tarradellas. Se trata de un libro irregular que revela la pluma de un buen periodista con páginas memorables, es cierto, pero con algunas caídas en el tono narrativo.

También conciliador, pero desde el punto de vista de quien nunca ha querido tomar una posición clara en términos políticos es *De memòria. Autobiografia (1924-1994)* [1996] de Llorenç Gomis, donde evita constantemente el juicio político. El ataque a la lengua catalana –al que pone el nombre propio del que fuera director de *La Vanguardia,* Luis de Galinsoga– y la presión que recibió de la censura, son algunos de los factores que esbozan las dificultades de quien vivió en tiempo de polémicas entre «comprensivos y excluyentes». Mientras tanto él se dedicaba a escribir «artículos sobre poesía y poetas (...) y sobre temas literarios y culturales». Las memorias de Gomis son un claro ejemplo de evasión del compromiso político en un texto que relata, fundamentalmente, su peripecia pública durante el franquismo.

Las *Memòries cíviques (1950-1975)* [1994] de Joan Gomis, hermano de Llorenç, son tangencialmente parangonables con *De memòria*. Estructuradas desde una perspectiva temática –no cronológica, que es la ordenación más habitual–, estas memorias quedan circunscritas explícitamente a narrar la dimensión pública del personaje en tanto que activo desarrollador de actividades de compromiso ideológico durante los últimos veinticinco años del franquismo. Se habla de la censura o del desarrollo de movimientos pacifistas, pero destaca el revelador retrato de los espacios que ocupó el cristianismo comprometido en la conformación de una mirada crítica para con el régimen. Las confluencias y posteriores disensiones entre el progresismo religioso y los movimientos de izquierda que se iban fraguando en la universidad muestran un *humus* ideológico que en el presente puede causar desconcierto, pero que revela a la perfección las aspiraciones de muchos estudiantes comprometidos durante aquellos años.

Excelente es la *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia* [segunda edición de 1993] de Antoni Tàpies. Tàpies adopta la visión del padre para optar por una primera actitud de sumisión ante el régimen, pero, al contrario que Gomis, es consciente de lo castrante que resulta el control que ejerce el dictador sobre la sociedad y se rebela: «La idea de ir a París (...) me ilusionaba más que nada porque creía que allí podría prepararme espiritualmente más a fondo y estudiar y leer de todo sin prohibiciones ni censuras. Más que nunca me parecía que aquí no había nada que hacer. La situación de aquellos años lo ahogaba todo». El gran representante del arte abstracto vio coartada su libertad creadora porque las iniciativas experimentales no eran valoradas o, lo que es peor, eran criticadas y prohibidas por cautela, para evitar revoluciones inesperadas.

Pintores, religiosos, políticos, empresarios, periodistas... Nuestra mirada sobre el memorialismo catalán contemporáneo ha buscado deliberadamente delimitar la tendencia general (obviando títulos que seguramente requerirían algo más que una mención: de Perucho a Miserachs, de Huertas Claveria a Oriol Bohigas, entre otros) constituida por un corpus que juzgamos importante ya que, entre otros motivos, configura un rico mosaico desde el que poder acercarse a los años del franquismo. Desde la pluralidad de actitudes y puntos de vista, la descripción tanto de los compromisos de la sociedad civil a lo largo del franquismo como la vivencia de los individuos bajo un régimen dictatorial, marcadamente confesional (la opresión de una atmósfera de intransigencia católica es uno de los temas más frecuentes), configuran las líneas maestras sobre las que se ha edificado el vasto magma del memorialismo catalán de los últimos diez años. Estos escritores han concebido el espacio del memorialismo como el ámbito desde el que retratar su

peripecia pública, lo que ha originado lógicos vacíos en el *corpus* que hoy por hoy manejamos. La escasa presencia de la dimensión privada e íntima de estos escritores del yo se convierte, por omisión, en significativa. En otras palabras, la autobiografía como tal es un vacío. Otro demonio, quizá.

Dos textos, partiendo de esta constatación, destacan y deben ser juzgados aparte señalando su indiscutible valor. Nos referimos a *L'agent provocador* [1998] de Pere Gimferrer y a las *Memòries inútils* [2000], del catedrático de historia de la medicina Felip Cid. El texto del poeta –de intensidad trepidante y brevedad desilusionadora para el lector– retrata, con una prosa majestuosa y un ritmo perturbador, un momento concreto de la trayectoria vital de Gimferrer. Su propuesta, que es estética y con una indudable carga moral, consiste en escarbar en lo hondo de su intimidad para clarificar un estadio de inapetencia intelectual que encuentra en el amor –no, ni mucho menos en un sentimentalismo vacuo, sino en la vivencia de un *amour fou* (que debe mucho a la lectura del amor de las vanguardias)– un revulsivo totalizador para superar un atolladero que va más allá del vacío estrictamente creativo. La propuesta de Gimferrer, medularmente autobiográfica, es un ejemplo más de la pluridad de formas que adopta los textos autobiográficos del presente.

Para finalizar es necesario referirnos a las *Memòries inútils* de Felip Cid. Publicadas en una editorial minoritaria y sin ningún tipo de promoción, son seguramente el mejor texto autobiográfico escrito en catalán de la última década. En estas memorias (que, dicho entre paréntesis, de inútiles no tienen nada) asistimos a la constitución de un carácter. Se trata de un viaje moroso a la formación de un intelectual comprometido con su circunstancia histórica, sí, pero que al relatar su vida escoge como eje argumental no tanto el contexto como su maduración personal. Aparecen entonces el peso de las lecturas, el retrato de la miseria universitaria del primer franquismo, pero sin caer nunca en las simplificaciones ni en los lugares comunes.

Estas *Memòries inútils* –que por la voluntad de radiografiar morosamente la formación de un carácter relacionables con el monumental *Pretérito imperfecto* de Carlos Castilla del Pino– tienen dos elementos más que queremos destacar. Por una parte, la voluntad de estilo, la conciencia de estar afrontando un reto que es de carácter histórico pero también literario. Por otra parte y en relación con lo dicho, Cid consigue construir una voz propia, crea un narrador potente: su mirada sobre la realidad es agria, sus juicios nunca complacientes. Representante del intelectual maduro que carga con sus coherencias a sabiendas del precio que conllevan, las *Memòries inútils* de Felip Cid son el texto irremplazable y el punto y final de diez años –que son los últimos y muy fructíferos– de memorialismo catalán.

Charlando con Juan Ferraté

Jordi Amat

Juan Ferraté (Reus, 1924) es uno de los nombres fundamentales de la literatura en Cataluña en la segunda mitad de siglo. Poeta, traductor (de Eliot a los líricos griegos arcaicos pasando por el chino Du Fu o Cavafis), crítico, teórico de la literatura, editor, polemista... pero fundamentalmente lector. Su vivencia de la literatura avanza en paralelo al eje a partir del cual explica su biografía: «la voluntad de hacerse sabio», en expresión típicamente suya.

El inicio de su trayectoria intelectual pública data de los primeros cincuenta como crítico de literatura extranjera en la revista *Laye*. Desde esa plataforma empezó a forjar una obra de indiscutible relevancia en el panorama de la crítica literaria hispánica que tiene un hito clave en la publicación de su *Dinámica de la poesía*. Actualmente vive distanciado pero atento a todo, ejerciendo de jubilado en un ático tránquilo de Barcelona. Su discurso, olvidado al mismo tiempo por bien pensantes y malintencionados, siempre refresca; el ejercicio de la conversación con él resulta, en general, altamente gratificante. Acompañado por Blanca Bravo, buena amiga y compañera de la *Unidad de Estudios Biográficos*, pasamos una tarde hablando con él, sobre todo escuchando. Algo de lo que fue aquella conversación –un tanto caótica, sin reservas y siempre en catalán– es lo que pretenden reflejar estas páginas.

Un aviso: hablar con Juan Ferraté es, como mínimo, una experiencia. Superficialmente lo es por lo atrevido de sus juicios, la aparente arbitrariedad de sus afirmaciones o la incontenible propensión a la descalificación sin matices que practica. Una vez que se acepta esta actitud empezamos a entender el valor de una voz singular y valiente, de unas reflexiones que van más allá de la tan habitual conversación de café en la que en muchas ocasiones se convierten los diálogos de los hombres de letras.

Hace más de diez años, desde la tribuna del desaparecido *Diari de Barcelona*, detectaba el advenimiento de una nueva generación literaria. Le pregunto por aquellos jóvenes. «Primero es necesario aclarar qué entiendo por generación. Son un grupo de personas de la misma edad, que han bebido de las mismas fuentes y que tienden –por estas razones– a reaccionar ante lo recibido de un modo más o menos uniforme». Ferraté piensa en un

grupo de escritores nacidos entre 1952 y 1966: Quim Monzó, Sergi Pàmies, Pericay... ¿Qué les unía? «Parecía -pero las apariencias engañan- que eran partidarios de romper con las convenciones sociales. Es decir, que se atrevían a ser libres por lo que respecta al pensamiento». Ya en 1980 señalaba que Monzó «en prosa es realmente bueno». Hoy, con más perspectiva, afirma que «Monzó no sabe para qué sirven las novelas, pero que por lo que respecta a los cuentos es un buen escritor».

En otras ocasiones ha afirmado que en cuestión de lectura es «un reaccionario». De los poetas, que fueron amigos, de su generación (Barral, Gil de Biedma) destacó su capacidad por establecer «una relación civilizada, tanto en la lengua como en los temas y el modo de tratarlos, con las realidades de la experiencia común contemporánea». De la literatura catalana del presente afirma saber poco. ¿El motivo? «Las cosas que me interesan son limitadísimas. Releo a Josep Carner. Por razones personales, hace unos años leí la poesía de Narcís Comadira y Salvador Oliva».

Lector de profesión y por vocación, es escéptico con el nivel de la crítica literaria que se hace hoy en día en Cataluña. «Buena crítica es la que hacen los ingleses en el *Times Litterary Suplement*; cada semana aparece un buen artículo sobre teatro, incluso hablan de dramas clásicos españoles». Para contrastar con lo presente, alaba la figura de Ortega y Gasset. «Era un crítico literario de primera y si en lugar de filósofo se hubiera dedicado exclusivamente a la crítica literaria recibiría una adoración universal». Pienso en la suerte crítica que ha recibido últimamente la poesía de su hermano Gabriel Ferrater, seguramente el poeta en lengua catalana más reconocido de los surgidos tras la Guerra Civil. «J.M. Martos publicó un estudio titulado *Escritores en tres lenguas*. No ha tenido la repercusión que merecería. En este libro, capital a mí entender, se da la medida real de la capacidad y el talento de la poesía de Gabriel. En circunstancias normales este libro tendría el necesario reconocimiento que creo que merece».

La reflexión sobre el papel de la lectura y su función en el individuo –lo que explicó con la fórmula de *la operación de leer*– ha formado parte de su reflexión a lo largo de los años. Seguramente por eso subraya el papel que la lectura debe tener en la vida. «La adquisición de una cultura intelectual pasa ineludiblemente por la lectura. Los libros –que son el alimento básico de la gente leída, como ya dice la palabra– son, desde los griegos, el depósito en el que se acumula la sabiduría universal. Un lector ha de guardar todos los libros».

Ferraté nos habla de sus preocupaciones, de temas que a lo largo de estos últimos años han ocupado buena parte de sus reflexiones. «Para empezar, en Cataluña, la gente debería saber pronunciar bien el catalán». Se queja de

la despreocupación lingüística que detecta sistemáticamente en los medios de comunicación autonómicos. «Las personas que hablan por la televisión deberían ser el modelo. El origen del problema es un caso clarísimo de analfabetismo». ¿Dónde están los modelos? «La gente debería buscarlos. Lo son, por ejemplo, Carles Riba o Salvador Espriu».

La disquisición sobre el nivel general de conocimiento lingüístico me lleva a preguntarle sobre la hipotética existencia de un modelo de lengua literaria. Atinadamente, Blanca Bravo plantea el valor de los clásicos como modelo. O sea, ¿existen unos clásicos capaces de ser vehículo de trabajo a partir del cual forjar una lengua literaria válida para el presente? «Los únicos clásicos de la literatura catalana son medievales: Ramón Llull y Ausiàs March, un mallorquín y un valenciano. Modelos válidos del presente son los de Pàmies y Monzó. El referente para ellos es Josep Pla: que no hay ninguna duda de que es un buen escritor. Pla y su concepción de la lengua literaria fundan una línea que es en la que quieren enmarcarse tanto Pàmies como Monzó. Se trata de una lengua llana [la expresión catalana que Ferraté utiliza es muy ilustrativa: *planera*], una lengua que no busca separarse del uso que la gente hace de ella y que, al mismo tiempo, el escritor es capaz de someter a un control».

De aquí Ferraté observa cúal ha sido la consideración que Pla ha recibido en Cataluña en los últimos tiempos. «Ahora hay mucha gente que se ha despertado y afirma que Pla es muy respetable, pero hace unos años *la gente seria* consideraba que era vergonzoso leerlo. La Cataluña oficial, la representante de las opiniones establecidas, no lo consideraba. José María Castellet, por ejemplo, en *Josep Pla o la raó narrativa* repasa varios temas y al llegar a las ideas políticas de Pla afirma que son irrelevantes y no entra ni en su estudio ni en su comentario. Bueno, yo creo que las ideas políticas de Pla son interesantísimas, cualquier persona despierta ha de estar interesado por conocerlas. Concepciones de este tipo eran las que dominaban durante los años cincuenta y sesenta».

Ligando las palabras sobre Pla y la reflexión en torno a los modelos de lengua, Ferraté arremete contra aquellos que usan un nivel lingüístico pretendidamente culto. «Hay quien cree en la existencia de dos modelos de lengua: el catalán más noble y el catalán de la gente de la calle». Para que lo entendamos nos pone dos ejemplos concretos. «Los hablantes de este supuesto catalán más noble –una concepción que arranca ya de Pompeu Fabra– *signen* y no *firmen* o escriben *lletres* y no *cartes*. Yo, que firmo y escribo cartas, creo que el catalán de la calle es la lengua más noble siempre que esté bien usado. Este catalán que se quiere más noble que el de la calle es una lengua artificial; sus hablantes pecan por archicorrectos. Se

creen, usando la expresión americana, políticamente correctos, pero es una concepción que debe ser abandonada».

Juan Ferraté es un fumador empedernido. Fuma tabaco negro, *Coronas*. Cigarrillo tras cigarrillo, la conversación sigue y avanza por sendas imprevistas. Mientras, el magnetófono va registrando silencios, descalificaciones, afirmaciones rotundas, iluminaciones y preguntas más o menos contestadas. Domina la penumbra, pero al rostro de Ferraté lo ilumina la luz de una lámpara que ya se ha hecho necesaria. Otra obsesión del Ferraté polemista aparece en la conversación: la actitud de los escritores que el denomina *los catalanes*, con una modulación en el tono que no es para nada inocente.

«La expresión *los catalanes* equivaldría a *los murcianos*. Esta es la óptica que adopta la gente de Madrid en la relación con escritores como Marsé, Félix de Azúa o Enrique Vila-Matas. Es en Madrid donde se los etiqueta como *los catalanes* y son los únicos escritores con los que son capaces de contrastar pareceres. La cuestión es que los otros escritores catalanes, los que escriben en catalán, no interesan en Madrid». En Barcelona, afirma con ironía, «*los catalanes* sufren mucho. Sufren porque no representan el país; para poderlo representar deberían escribir en catalán». Ferraté no está aludiendo a una cuestión de nacionalismo cultural. «Las bromas que en su literatura puedan hacer un Pàmies, un Monzó o un Ramón Solsona van dirigidas a un público capaz de entenderlas».

Aduce un caso concreto. Más que irónico, Ferraté es ahora corrosivo. «Juan Marsé hizo una novela titulada *El amante bilingüe*. En la novela queda claro que los únicos bilingües son los hablantes catalanes. Pero hay dos pasajes, únicamente dos, en los que aparecen expresiones catalanas. En una ocasión el protagonista exclama *Fes-me un francès, reina!* y en otro pasaje un viejo jubilado le pregunta al protagonista *Vostè de què se'n fot!*. Estos dos pasajes están muy bien, son geniales: expresiones catalanas que reflejan todos los atributos de los catalanes. Cuando lo leí pensé y vi claramente que Marsé es una persona que sabe ir orientado por el mundo».

La charla deriva ahora hacia la consideración que recibe la cultura catalana en España. «En una ocasión, la revista *El Urogallo* quería hacer un número dedicado a Cataluña. Los responsables de la revista en Barcelona pensaron en mí para que escribiera un artículo. El director –Gabriel y Galán– me llamó pidiendo que participara. Yo le hice dos preguntas. La primera: ¿pagan? Con lo cual aparecieron los típicos comentarios sobre el catalán y *la pela*. La segunda pregunta era si algún colaborador de ese número no era catalán. La respuesta fue negativa. Mi pregunta es ahora: ¿hay alguien en Madrid capaz de decir algo sobre la cultura catalana?».

«Si no son capaces de hacerlo, ¿por qué debo hacerlo yo? Yo soy una persona perfectamente establecida y no tengo ninguna obligación de informar sobre qué pasa y qué no pasa aquí. No hay voluntad de conocimiento, lo que no impide que se dediquen páginas y páginas a la cultura catalana». Ferraté sabe que está provocando, juega a la *boutade*. Pero también es verdad que tras sus palabras provocativas –no en balde uno de sus últimos libros de artículos se titula *Provocacions*– se esconde la atenta y lúcida reflexión sobre cuál es el papel que juega la cultura hoy en Cataluña, sobre la función que tiene y la que debería tener.

De esto y de aquello, más o menos, hablamos aquella tarde[3].

[3] *En unos meses aparecerá* De esto y de aquello, *un nuevo libro en traducción castellana de Juan Ferraté. En él recoge artículos hasta ahora no publicados y artículos viejos que ya fueron publicados en catalán.*



Pere Gimferrer

Entrevista con Pere Gimferrer

Marcos Maurel

–¿Cuál es a su entender el nivel máximo logrado por la literatura catalana contemporánea tanto en poesía como en narrativa?

–En este asunto debo abstenerme de opinión porque soy parte de ambas, pero hay algún caso concreto en el que puedo opinar porque se trata de una persona ya fallecida. Una de las principales voces en ambos géneros es la de Maria-Mercè Marçal. Hasta mediados de los años 80 estaban vivos una serie de autores de generaciones anteriores, y esos eran autores de valor universal de los que sí puedo opinar. En el ámbito de la poesía puedo nombrar a J.V. Foix, Joan Vinyoli, Joan Teixidó, Marià Manent, éste, además de por su poesía, por sus diarios, su crítica literaria y su crítica de arte. También hay otros autores que en aquel tiempo permanecían activos, como Palau Fabre, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas, Salvador Espriu, Joan Brossa, que falleció recientemente. En lo referente a la narrativa he publicado una novela *(Fortuny)* y otra obra narrativa de difícil catalogación *(L'agent provocador)*, por lo que, repito, debo abstenerme de comentario. Pero citaré los nombres de escritores como Llorenç Villalonga, Mercè Rodoreda, una escritora extraordinaria, y de mi generación por lo menos tengo que citar el nombre de Carme Riera.

–Si hablamos de las tendencias poéticas, ¿cómo se ha vivido en Cataluña la polémica entre las llamadas poesía de la experiencia y poesía de la diferencia?

–En el ámbito catalán ha sido una polémica poco relevante, sin importancia, en parte porque no había un equivalente exacto al de la poesía española de las generaciones anteriores a las que se refería esta polémica. La llamada poesía de la experiencia, bien o mal llamada, se centra sobre todo en la actividad de dos poetas de raigambre catalana: Gabriel Ferrater y Jaime Gil de Biedma. No creo que ninguno de los dos se reconociera en lo que se llama poesía de la experiencia, ni para bien ni para mal, aunque tuvieran amistad personal con algunos de sus representantes.

–El teatro catalán tanto escrito como representado (dentro y fuera de Cataluña) ha obtenido un éxito muy destacable de crítica y público. Según su opinión, ¿a qué se debe este éxito?

–Si le digo la verdad no voy al teatro casi nunca. El teatro dejó de interesarme cuando dejó de ser sobre todo texto. Lo que ha tenido éxito en el teatro en Cataluña, principalmente, es el teatro basado en cosas distintas del texto. No dudo de la calidad de esos elementos, pero eso es otra cosa. Con todo, algunos textos teatrales tienen un valor literario manifiesto. Pero valorar el teatro sólo por el texto es una valoración tan incompleta como la que tenemos hoy, por cierto, cuando valoramos algunos textos, pongo por caso de Ronsard, y es que hay que tener en cuenta la representación (con lo cual no quiero decir que el teatro catalán tenga el nivel de Ronsard, que es otra cosa). Ahí caben voces poderosas muy distintas, desde La Fura dels Baus a Albert Boadella, pero esto no es exactamente, o no completamente, un tema del dominio de la historia de la literatura. Es del dominio de la historia de las manifestaciones escénicas, pues el texto no es sólo lo definitorio de estos trabajos. Hay una cosa que siempre respondo cuando se me pregunta sobre teatro: da simplemente vergüenza que el teatro de Joan Brossa no tenga la incardinación social que debería tener. Que existan cinco volúmenes de teatro de Brossa y que apenas una mínima parte haya sido representado me parece una cosa increíble, bochornosa. No menos bochornosa, sin embargo, que el hecho de que la mayor parte de la obra teatral de Francisco Nieva no haya sido estrenada en España.

–¿Y el cine?

–No ha habido nunca. Ha habido algunas películas rodadas por directores catalanes, o bien unas películas rodadas en territorio en el que se habla catalán, y ha habido algunas películas, muy pocas, por cierto, rodadas en el idioma catalán. Una cinematografía catalana no la ha habido nunca. Ha habido algunas obras aisladas.

–¿Cuáles destacaría?

–Individualmente, ha habido obras valiosas, muy distintas entre sí. En su mayoría no han tenido éxito comercial y apenas exhibición.

–¿Y el cine de la Escuela de Barcelona?

–Bueno, eso es otra cosa. Ese cine tiene muchísimo interés, pero la mayoría no se vehiculaba en catalán. Ahí hay cosas de gran valor. Algunos de sus representantes siguen hoy en activo y hacen películas muy buenas. Una película excelente es *Mones com la Becky*, de Joaquim Jordà, que es una película hablada en catalán de un miembro de la Escuela de Barcelona. Y no está sólo Jordà, también Pere Portabella, pongo por caso. Pero esto no ha bastado para crear una filmografía en el ámbito catalán.

–Ensayos, memorialismo,... ¿qué opina de la literatura catalana de no ficción?

–En el mundo de las memorias destacaría a Josep Pla, pero quiero dejar claro que este género literario ha sido de los más productivos. Martí de Riquer y Miquel Batllori, aunque sean uno historiador de la literatura y otro de la cultura, son excelentes prosistas y son algo más que meros historiadores. Riquer ha escrito la historia de su familia y Batllori es uno de los mayores estilistas que ha tenido la lengua catalana, aparte de ser un historiador excelente.

–¿Y cuál es el nivel de los ensayos?

–El ensayo es quizá lo más débil que tenemos. Marià Manent escribía ensayo en catalán y era muy bueno. De todas maneras, lo mejor del ensayo propiamente dicho escrito en catalán lo han hecho los poetas. Carles Riba, Juan Vicente Foix, que escribió ensayo interesante publicado hace unos pocos años en libro, pero procedente de textos publicados con anterioridad en periódicos. Manent, más que ensayos propiamente dichos, publicó crítica literaria y crítica artística. Son textos muy interesantes sobre literatura y arte.

–En los últimos años la literatura escrita por mujeres ha experimentado un auge extraordinario en número de ejemplares vendidos (Isabel-Clara Simó, Maria Mercè Roca, Maria de la Pau Janer,...) ¿Estamos ante un boom dentro de la literatura catalana?

–No es un problema específico de Cataluña, es un fenómeno más general. Sospecho que se está produciendo en el ámbito de todo Occidente (Europa y América). Entre las autoras que ha citado hay algunas que aprecio mucho. El problema creo que es el siguiente: la tendencia es que los hombres se dedican a ganar dinero y las mujeres se dedican también a

ganar dinero, pero menos, y parece que la lectura e incluso la redacción de libros se reserva a ellas. Esto ya sucedía en la cultura japonesa del siglo XI, en la cual los hombres eran samurais, se dedicaban a la guerra, y las mujeres eran las que se dedicaban a la literatura. Ahora se está tendiendo a que la literatura es cosa de mujeres y los hombres se dedican a los negocios, no hacen la guerra, al menos directamente.

–¿Qué papel tiene para usted la figura del lector a la hora de escribir?

–Como escritor, para mí el lector no tiene ningún papel. Puedo pensar en algún lector concreto que conozca. O pensar en un lector, digamos, imaginario, que yo sea capaz de concebir. El público en general sólo sería algo relevante para mí si me planteara la literatura como una profesión de la que debo vivir. Nunca he vivido de la literatura, por tanto, o bien pienso en lectores concretos que yo conozca (por desgracia varios de ellos ya han muerto), o bien algún lector imaginario que sea la persona que era yo con dieciséis años cuando empezaba a leer a los escritores.

–Desde las universidades y demás instituciones públicas y privadas se está llevando a cabo una ingente labor crítica y de investigación de la literatura catalana: ¿cuál es, según usted, el nivel de calidad de muchos de estos estudios?

–Desconozco tales estudios. He leído mucha literatura catalana, pero no tengo conciencia (salvo algún estudio que me ha hecho llegar algún amigo) de haber leído alguna obra, digamos, sistemática. La única que he leído es la *Historia de la literatura catalana* dirigida por Riquer, Comas y Molas. Sobre todo en la parte de Riquer hay cosas que me interesan mucho. Riquer es un gran amigo, una persona a la que quiero y admiro mucho. He aprendido muchísimo de él.

–¿Y el nivel de la reflexión teórica acerca del hecho literario en Cataluña?

–Poco puedo opinar sobre lo que me pregunta. Vivo totalmente ajeno al mundo universitario porque yo elegí para trabajar el mundo editorial. Sólo voy a la universidad cuando me llaman para que haga algo concreto (una mesa redonda, una conferencia). Una cosa es cierta: de teoría literaria poco le puedo decir. De la estilística, lo que más me interesa de este campo, hay muy poca gente que se ocupa en Cataluña. Solo puedo citar a dos autores:

uno es Dolors Oller, y el otro no lo nombro porque no quiero. Lo que sí hay es un criterio competente en la historia de la literatura catalana, Molas ante todo.

–Usted es miembro de la RAE desde 1985: ¿existe, por lo que usted sabe, una relación fluida con las instituciones representativas de las otras lenguas oficiales del estado español?

–Hasta lo que alcanzo a saber no particularmente. Cuando ingresé en la Academia era muy reciente un viaje a Madrid de Ramon Aramon Serra y Jordi Carbonell, cabezas visibles del *Institut d'Estudis Catalans* en la época. Este contacto no tuvo continuidad, pero hace poco ha vuelto a haber contactos. Después hubo un tiempo en el que las relaciones fueron prácticamente nulas. El dar fluidez a estas relaciones es tarea de los órganos de gobierno de las distintas instituciones. Yo, en mi condición de académico, poco puedo aportar.

–¿Qué opina de las relaciones entre la literatura catalana y la literatura española?

–El problema de las relaciones entre ambas literaturas es, a mi entender, un problema que no se produce en el interior de Cataluña. Hace unos 125 años Menéndez Pelayo estableció un concepto de literatura española que comprendía como literatura española lo que pertenecía políticamente a la administración oficial del Estado. Literatura española no era la escrita en catalán, gallego, vasco o asturiano. Este concepto se mantuvo mientras perduraron la monarquía española y el magisterio de Menéndez Pelayo. De este concepto son herederos Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno o Dámaso Alonso. E, incluso, a pesar de las apariencias, Américo Castro. Con la guerra civil esto se deshizo y se produjo una situación curiosa. La izquierda hizo un intento de renovación que no tuvo éxito porque perdieron la guerra. Era una propuesta que buscaba establecer otro tipo de relaciones entre las literaturas hispánicas basado en el modelo de la Unión Soviética. Esta idea está muy vigente en la obra de Rafael Alberti y fue aceptada por personalidades catalanas como Joan Oliver. De esta época queda el uso del término «nacionalidad» en la Constitución Española, término que proviene de la teoría estalinista. Fue la solución que se dio en la Unión Soviética a los «intraestados» que la constituían. La palabra «nacionalidad» en catalán empieza a aparecer sólo en obras de difusión política del PSUC en el exilio. Es decir, no es anterior a la guerra civil. Esto es muy

curioso. Fracasada esta posibilidad porque no se estableció, evidentemente, una unión de repúblicas ibéricas socialistas, la izquierda no ha tenido, ni creo que tenga hoy todavía como cuerpo global, una respuesta a esta cuestión: la coexistencia de culturas hispánicas. Y para la derecha no ha llegado todavía el tiempo de retomar la única que tenía, la de Menéndez Pelayo. Por ahora lo que hay es, tal como yo lo percibo, una buena voluntad frustrada por unos planes de estudio absolutamente ajenos a este hecho. Existen algunas universidades españolas en las que se enseña bien literatura catalana y hasta en lengua catalana, pero la pérdida de la naturalidad de este hecho ha sido gravísima. Bueno, tiene que pasar una cosa: que los planes de estudio se modifiquen en alguna medida en todo el Estado español, o bien porque la izquierda consiga un discurso que no ha tenido nunca, o bien porque la derecha haga suyo el discurso de Menéndez Pelayo, el único que ha tenido y el único que puede tener.

–Han pasado 25 años desde el fin del régimen franquista. ¿Cuál es el estado actual de la cultura catalana?

–No nos engañemos, la cultura catalana significa la literatura catalana. Lo otro, por importante que sea lo que haya en música, en arquitectura, en pintura va vinculado a la existencia de una lengua y, por tanto, es muy relevante en muchos sentidos, pero no ofrece, salvo casos excepcionales, otro tipo de problemática que el buscado en la lengua. La literatura catalana sufrió, no precisamente en la época de Franco, sino unos diez años después, el hecho de que en poco tiempo desaparecieron grandes escritores, desde Foix a Mercè Rodoreda, y la muerte de estos escritores no quedó subsanada inmediatamente por una generación siguiente –la siguiente sólo tiene comienzo en Joan Perucho, etc–. Luego viene la guerra y pasa a haber una generación y media, aproximadamente, no escolarizada en catalán y en su mayoría incapaz de escribir en catalán salvo que se sea de una familia muy militante catalanista. Pero una cosa es escribir en catalán por convicción artística y otra por ser nacionalista catalán. El diezmo que sufrió la literatura catalana por la gente que fue escolarizada en castellano, junto a los fallecidos en la guerra y los que partieron al exilio, tardó mucho en compensarse. La situación comenzó a normalizarse en los años 70, con gente más joven, pero esa gente joven no podía suplir por sí sola a dos generaciones. Ahora estamos llegando a una situación distinta porque la gente ya ha sido escolarizada en catalán. Eligen escribir o no en catalán según les convenga.

–¿Ve el futuro con optimismo?

–Soy optimista, sin duda, pero, evidentemente, la calidad de las obras dependerá del talento individual de cada autor. Hay escritores con talento, pero todavía son demasiado jóvenes para juzgarlos.

–¿Le parecen correctas la actuaciones políticas que se están llevando a cabo para fomentar la cultura catalana y el uso del catalán?

–Conozco mal estas actuaciones, porque no es mi tarea, pero no tengo la sensación de que la gente mayoritariamente las desapruebe.

–¿Qué opina de la política de premios literarios que se está llevando a cabo desde las instituciones públicas catalanas?

–Los premios institucionales suelen premiar una obra ya realizada, una trayectoria. Por lo que yo sé, estos premios no pueden quedar desiertos, por tanto, se premia la calidad de la obra que propone un jurado, que suele ser bastante numeroso y competente, por lo que el margen de error posible es mínimo. No creo que se pueda hablar de proteccionismo. A lo que sí soy contrario, en general, es a que los escritores tengan subvenciones. Y soy muy contrario porque la obra más importante de la literatura poética occidental de los últimos 150 años es la de Rimbaud, y a él nunca le dieron una subvención. Por otra parte, por la misma razón que no soy partidario de las subvenciones, sí lo soy del reconocimiento a la obra ya realizada.

–¿Considera positiva la influencia de las nuevas tecnologías en el desarrollo de la cultura?

–En la literatura, que es lo que nos ocupa, afectará en un cambio de soporte. El hecho de que en su día surgiera la imprenta también significó un cambio de soporte, pero la poesía no dejó de ser poesía por ello. Opino que es muy posible que coexista el libro impreso con el libro informático –que no es precisamente de fácil manejo. Algún día el libro en su formato convencional desaparecerá, pero eso no importa. No creo que ni usted ni yo lo veamos. Las nuevas tecnologías, por otra parte, me son bastante indiferentes. No soy usuario de Internet, aunque reconozco que a veces es útil. Desde el año 87 escribo a mano, abandoné la máquina, retrocedí.

–Usted se dio a conocer como poeta, ensayista, articulista, etc., escribiendo en castellano. En el año 1970 decidió pasar a publicar en catalán. treinta años después de ese cambio, ¿cómo lo ve el Pere Gimferrer de hoy?

–Fue un cambio para la literatura de creación. Opino que el núcleo central de la creación de un escritor se debe hacer en un solo idioma. Hacerlo simultáneamente en varias lenguas es muy difícil. Lo que se puede hacer a la vez es escribir en un idioma la obra fundamental y en otra lengua cosas marginales. Mi ciclo literario en castellano terminó. Fue un proyecto literario que tuvo su nacimiento, su desarrollo y su fin. Un proyecto literario no dura toda la vida. En el año 1969 cambié de lengua. Lo último que escribí en castellano fue una novela que publicaré dentro de poco como curiosidad. También tengo bastantes poemas inéditos en castellano, unos 35, que pienso editar. Son de aquella época y posteriores.

–Por último, ¿le falta a la literatura catalana un premio Nobel para obtener el refrendo internacional?

–No necesariamente. Hasta hace poco la literatura en portugués no lo tenía. Hay literaturas muy importantes que no lo tienen como la turca, que es una cultura importante. Si hay un premio Nobel bien está, pero no es eso lo indispensable. La literatura catalana en el extranjero no está demasiado presente. En el resto del Estado español, la recepción que hay de ella es inferior a la que debería haber, quiero decir que hay más repercusión de la literatura catalana fuera de España que en ella. Aunque no sé exactamente cuántas traducciones de obras catalanas se realizan.

PUNTOS DE VISTA


Exercitatorio
dela vida ſpũal

Portada de García Jiménez de Cisneros, *Ejercitatorio de la vida espiritual* (Sevilla, Juan Cromberger, 1534).

Vasko Popa a diez años de su muerte

Juan Octavio Prenz

Conocí a Vasko a mediados del 63, algunos meses después de mi llegada a Belgrado. La editorial Nolit había publicado en una colección, dirigida por Zoran Misic, una traducción de *Ficciones* de Borges. Llevado por la curiosidad, quise conocer a Misic, curiosidad que no era extraña, pues a pesar de la apertura cultural, que se había iniciado pocos años antes, aún había muchos escritores fuertemente influidos por el realismo socialista. La publicación de *Ficciones* en una ciudad como Belgrado, cuando apenas comenzaba a construirse la fama europea de Borges, no podía no ser, para un recién-venido argentino un acontecimiento. Fue, entonces, cuando el mismo Zoran Misic me presentó a Vasko Popa, del cual yo no había leído una línea. Al salir de la editorial llevaba conmigo un ejemplar de *Ficciones* y dos libros de Vasko. A la noche, ya me había convertido en un lector firme de su poesía. Bastó un segundo encuentro para que naciera una amistad que se mantuvo inalterable por casi tres decenios, durante los cuales tuve también la satisfacción de colaborar con él en la comuna literaria que había fundado en Vrsac.

Lo vi por última vez en 1990, pocos meses antes de su muerte. Sabía que estaba enfermo y fui a Belgrado para verlo. Una vez allí, lo llamé por teléfono para anunciarle mi visita. Vasko me respondió, palabra más, palabra menos, como sólo él sabía hacerlo. «Después de haber roto días y noches en tantos cafés, no me digas que no tienes mejor propuesta que venir a mi casa». No era fácil escoger el café, pues en los años de mi permanencia en Belgrado hubo días en que saltábamos de uno a otro –con cena intermedia– para terminar, pasada ya la medianoche, en *La última chance*, un local del parque Tasmajdan abierto las veinticuatro horas. Nos citamos, finalmente, en la terraza del *Metropol*, donde pasamos toda la tarde. Esta vez todo era igual como en aquellos años sesenta y setenta, pero diferente. Vasko me contó con detalles, como si se tratara de un tercero –era su modo de contar– todas las vicisitudes de su enfermedad, sin ninguna concesión al lamento, sin ninguna imprecación contra el destino. El hablar pausado, el tono de siempre en su voz, la mirada de niño incorregible, todo era natural, una simple y enorme exaltación de lo cotidiano. Recuerdo bien que me dijo, con la calma de quien ha puesto las cosas en orden, que desde hacía

un tiempo coexistían tres Vaskos: el que todos saludan por la calle, sobre todo los chicos, ignaros de su enfermedad; el Vasko al que los amigos no se atreven a llamar por teléfono y al que llaman los enemigos porque saben que se está por morir; el que conocen los editores, que se apresuran a preguntar si tiene algún manuscrito. Y con rigurosa minuciosidad, como si hubiera reordenado el mundo, se explayó sobre estas categorías. En ningún momento intentó cambiar la perspectiva e insinuar, siquiera, quién era el verdadero Vasko, su sufrimiento, su relación con la muerte, como si su calma presencia fuera ya suficiente. Algo sí, dijo: «Sólo un mal jugador no pone en sus cálculos la muerte; además, ¿quién no te dice que tal vez se trate de una nueva experiencia?» Cuando encendió su primer cigarrillo, antes de que yo le preguntara nada, me dijo que sí, que le estaba prohibido fumar, pero que un cigarrillo más o uno menos no puede ya cambiar las cosas. Hablamos también de Buenos Aires, que él había conocido en los años ochenta y que lo había deslumbrado. Allá había conocido a Sábato, por el cual tenía una gran estima y con el cual había pasado un día en Santos Lugares.

Obstinado en expresarse a través de su poesía, una mágica y dura concentración de sabiduría y belleza, Vasko no concedió jamás una entrevista. Pensaba que lo que tenía que decir lo había dicho ya con su poesía. Me pidió que, cuando fuera a Buenos Aires, lo disculpara ante una colaboradora de *La Nación*, quien, en un encuentro, se había apresurado a poner en funcionamiento un grabador que él le arrebató de sus manos. «Fui muy duro pero, en fin, no era la primera vez que me pasaba», me dijo; «explícale que no quise ser descortés». Así como rechazaba las entrevistas, del mismo modo se negaba a hablar de su poesía. Y, si alguna vez me mostraba algún poema manuscrito, lo hacía por la simple alegría que le había producido terminar con una tarea casi titánica; no esperaba ningún eventual discurso ni, mucho menos, hubiera estado dispuesto a responder a semejante discurso. Tanto cuanto era grande su aversión a hablar de su poesía, tanta era la alegría que ponía al hablar de la poesía.

A fines de los años setenta, Vasko estaba obsesionado por una idea que, hasta donde sé, no llevó a la práctica: invitar a algunos poetas contemporáneos a escribir, ordenándolas jerárquicamente, las diez palabras esenciales para cada uno. Recuerdo que, en esa misma conversación, entusiasmado y sin invitación alguna, pensando seguramente que el límite de diez era demasiado estrecho, me dispuse alegremente, sin pensar todavía en jerarquizarlas, a alinear palabras. Me detuve, como en tantas otras ocasiones después, cuando intenté el juego, en la quinta. Llegaba una sexta o una séptima, pero no había nada que hacer: estaba ya implícita en las cinco ante-

riores. Nunca olvidaré la risa neta de Vasko y su respuesta demoledora, que era más o menos ésta: «En el fondo, has llegado demasiado lejos. Hasta creo que has exagerado». Esta anécdota expresa de un modo alegre su exasperada relación con la palabra, evidente, por lo demás, en su poesía.

Hablaba lentamente, como si esperara que, incluso en esas charlas de café, o en esa última tarde en la terraza del *Metropol*, convergieran, en un tiempo y espacio únicos, las palabras justas. La poética que regía sus obras estaba presente también en las simples –es un modo de decir– conversaciones cotidianas. De pocos poetas se podía decir, como de Vasko, que estaban hechos de palabras, cada una de las cuales remitía, por ese modo de usarlas, a sus infinitas historias y posibilidades, siempre como si fueran fundadas en el acto mismo de su pronunciación.

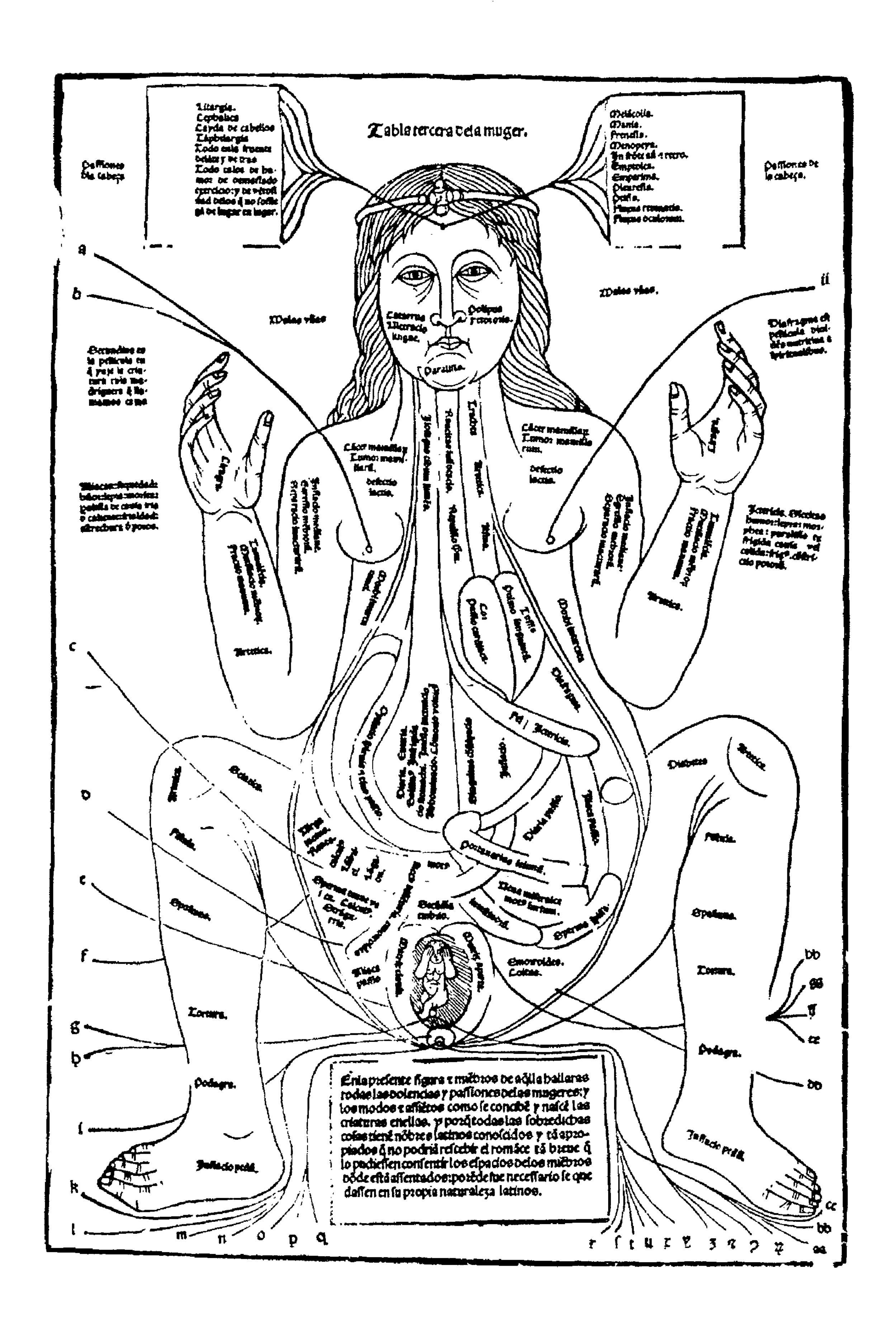


Ilustración del *Libro de medicina llamado compendio de la salud humana* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1517).

Apuntes sobre la poesía

Vasko Popa

La poesía

Amaneces y miras: todo está ya aquí, el árbol, la serpiente, la piedra, el sol. Nada te ha esperado. Nada se fija en ti, nada te preguntan, todo esto está aquí y sigue su camino.

Y entonces, desde una obstinación profunda, desde quién sabe qué, tú también te pones en movimiento para crear, a tu manera, algo a partir del barro, del sueño, del respiro desnudo, de cualquier cosa a tu alcance. Lo largas al mundo y sientes temor: no sabes si empezará a caminar, a hablar, no sabes si sobrevivirá.

Y si será así –y a menudo lo es– esto tuyo, por ti creado, rápidamente, también comienza a caminar por sí mismo.

Pero, entonces, ¿es esto lo que quieres?

(1953)

La puerta

¿Por qué abrir estas puertas?

Bastante tiempo empleas en buscarlas hasta descubrirlas. Ora están en una pared, ora en otra; ora en el desván, ora bajo la misma almohada.

Y de este modo con dificultad se abren. Te arrancas las uñas hasta descubrirlas. Y no puedes detenerte en el umbral más que por un instante: oscurece ante tus ojos, te lanzarías al vacío.

¿Por qué abrir estas puertas que no conducen a ninguna parte? Les despliegas las alas y ante ti bostezan las tinieblas, las vacías tinieblas. Si condujeran, al menos, a otro cuarto, o al jardín, o a un balcón con buena vista.

Y, sin embargo, hay que abrirlas. A cualquier precio hay que abrir estas puertas.

Porque sí no más, para que corra el aire.

(1954)

Instante del buen hablar

Miras el infinito a tu alrededor. En él no todo está a tu alcance. Ves el infinito en ti mismo apenas cierras los ojos. En él nada te es inalcanzable. Los muros de las sienes te han dividido para siempre entre ellos, y tú nunca ni de ningún modo quieres vivir dividido, pues eres parte inseparable del mundo. Y tienes derecho a todo. No puedes permanecer eternamente encerrado en ti mismo, no puedes, tampoco, ni por un instante dejarte abandonado. Desde que sabes de ti, siempre la misma pregunta: ¿Cómo vivir no estirado entre estos dos infinitos, entre lo imaginario en ti y lo cruel a tu alrededor? ¿Cómo mantenerse en la tenue piel de la vida? Si, esto: ¿cómo de día en día y de noche en noche ligar el fin con el fin?

¿Cómo? Tú lo haces con las palabras. Es tu oficio o, al menos, piensas que lo es. Palabras, montañas de palabras que no te dejan ver el sol, ríos de palabras, llena tu boca, llenos tus oídos. ¿Por qué las palabras en todo momento? Como si a alguien le preocuparan las palabras. Más simple sería partirle la cabeza. Si algo hay en ella, que esto salga a la luz del día, que se muestre a los ojos del mundo. Todo te sería diferente, entonces. Y si en esta maldita cabeza no hay nada, tanto mejor: significa que todo esto ha sido sólo una pesada ilusión. Lo único que te faltaría: que te convirtieras en un ilusionista. ¿Quizás, bajo las bóvedas del cerebro no exista nada más que la imagen? Pero desde cuándo las imágenes muerden? Las imágenes vivas, ¿verdad? ¿No es así?

Sea como fuere, quedan estas palabras. Determinadas, incambiables, palabras maternas. Ellas son la única posible encarnación de toda la realidad, de una y de otra parte de la frente. Las repites en ti mismo, las alimentas con tu sangre y tu sueño, para que resistan al respiro del espacio y al diente del tiempo. Para que sean como nunca han sido hasta ahora, como ahora deben ser. Y aquí no hay dios. O las palabras te serán irrepetibles, como es irrepetible tu vida, este instante apenas en el destino de tu pueblo, o búscate otro trabajo.

Tamizas así las palabras, una a una, a través de tus dientes, y en las mismas confrontas y unes tu propio infinito con el infinito exterior. Las unes afuera, pero según leyes que no saben de lo imposible y que reinan dentro de ti. Lo haces así porque de otro modo no sabes, lo haces por tu vida, que sólo en un único mundo, y por ello únicamente real, puede persistir. Haces esto ingenuamente como si fueras el primer hombre que ha mirado el mundo, haces esto desconsideradamente como si fueras el último hombre que mirará el mundo. En esto consiste tu responsabilidad ante tu pueblo, sin el cual no existirían ni tú ni la bella lengua que te ha tocado en suerte.

(1955)

Cosas de la poesía

No quieres que tus palabras se queden en nombre y apellido de las cosas. Imaginadas sombras de las cosas. Tú quieres que tus palabras sean cosas y la creación misma. Así, por lo demás, te comportas con ellas.

Borras, borras todo el mundo, hasta no quedarte solo con las palabras. Y ellas, entonces, no tienen adonde ir. Tienen que serlo todo. Todo en el mundo. Todas las cosas. Tú eres, entonces, su dios: pues, entonces, ni tú tienes adonde ir.

Y entonces, sólo entonces empieza la verdadera empresa, la que debe mostrar qué puedes tú hacer con las palabras y qué pueden las palabras soportar que se haga con ellas.

Esta empresa es loca y cara, no lo niegas. Pero tiene también su irresistible encanto, reconoces. De lo contrario, no lo volverías a hacer, sin tener en cuenta las consecuencias. Sin considerar la sangrienta venganza de las cosas resucitadas que no saben de bromas.

(Hablemos abiertamente: que el sol pueda desplazarse de mano en mano, no te vendría a la mente ni a ti ni a ningún otro).

(1957)

Discurso en el vacío

¿Qué estás diciendo? La palabra sobre la palabra cabalga, la palabra en la palabra se asa, la palabra en la palabra se ríe. ¿Quién te comprende? ¿A quién le hablas? ¿A quién?

Hablas al muro. Hablas a la oscuridad, hablas para la oscuridad. Hablas a la fiebre. Hablas a los monstruos desde tus sueños malos. Hablas a tu muerte. Hablas a Su muerte, hablas a la muerte. Hablas a las aguachas. Hablas al vacío, hablas en el vacío.

¿Con qué palabras, digamos, dirigirte al muro? Que aquel que no te entiende, intente conversar con la oscuridad. Oigámosle cómo hablará.

Salvo la gente, existe en este mundo alguien y algo más en tu camino. En fin, tú mismo sabes que podrías entenderte del mejor modo con el vacío si tú te convirtieras en el vacío y con él, en su lengua, discutieras. Sólo que tú no lo quieres. No puedes salir de tus palabras que, cualquiera sea el modo en que las utilizas, restan humanas. De todos y de cada uno, pues.

Otra cosa es, naturalmente, por qué tú hablas con todo lo que, hace poco, hemos enumerado. ¿Por qué? En primer lugar, porque la palabra misma se

arranca de la garganta cuando choca con su propia fuerza. En segundo lugar, porque te parece que responden a preguntas que te beben los días y te devoran las noches, no hay que buscar caminos indirectos. Estás bajo el agua. Preguntas al agua. Estás en el fuego. Preguntas al fuego. Estás ante la muerte. Preguntas a la muerte.

(1957)

Secreto del poema

Me preguntan qué significa tu poema. ¿Por qué no preguntan al manzano qué significa su fruto, la manzana? Si pudiera hablar, el manzano les respondería más o menos así: «Hincad los dientes en la manzana y veréis qué significa».

¿Cómo extraer un significado de mis poesías? ¿Cómo colar mi poesía, machacarla, cocerla y servirla, a los que te preguntan, con el zumo del poema o con la poesía en polvo o con la poesía en cubitos concentrados?

Tú podrías, en broma, componer una poesía sobre tu poesía. ¡Bien pobre sería semejante poesía! Sería lo mismo que si el manzano improvisara una manzana con fragmentos de su tronco, sus ramas y hojas. ¿A qué serviría? ¿No demuestra esto que tú, justamente como el manzano, no eres el indicado para hablar de tu fruto? ¿No demuestra esto, dicho al paso, que tú en absoluto piensas en tu poema? Sólo tus poesías se parecen entre sí, se parece la una a la otra, y entonces, como un denominador común o algún nombre familiar, se agrega el tuyo.

Por lo demás, ¿qué significa la manzana? ¿Por qué nadie te responde? Tu poesía significa un secreto que en algún lugar de ti mismo ha nacido y madurado, y cuando esto se ha producido tú la has expresado en las sílabas de tu lengua. Si hubieras sabido qué significa este secreto no te habrías esforzado tanto en darla a la luz del sol, entre la gente y las nubes. Y está en los demás, y no en ti, responder a la pregunta de si el secreto se puede conocer o sólo experimentar, si se lo puede conquistar o sólo someterse a él, si se lo puede abrir o sólo aceptar de quedar en él encerrado.

Miras la poesía que ha levantado vuelo de tus manos, callas, descansas un rato, o al menos piensas que descansas y la dejas –a ella, tu poesía– que responda por sí sola a todas las preguntas, la dejas que, sola, sea su propia respuesta. Tú sólo puedes hablar de tu poesía como lector, pues eres, justamente, su primer lector. Entre los que te preguntan qué significa tu poesía, hay de todos modos lectores más sabios, experimentados e imparciales que tú.

(1966)

La mudez del poeta

Me preguntan cómo has creado tu poema. ¿Por qué no preguntan a la piedra cómo ha creado el pedregal o al pájaro cómo ha anidado a sus pichones o a la mujer cómo ha parido al niño?

La piedra no puede (digamos) hablar con ellos, la lengua de los pájaros no la entienden (o la han olvidado), mientras que la mujer les hablará de su amor, del camino de su amor, de las circunstancias amorosas, y no logrará decirles nada, en realidad, que constituya una respuesta más o menos certera a la pregunta formulada. ¿O acaso han escuchado alguna vez a una madre contar cómo ha creado la cabeza de su hijo, cómo le ha elegido la mente, el color de los ojos y le ha insuflado el alma? No crees. No sabría cómo hacerlo, y sin embargo no cesaría de afirmar que fue ella la que parió a su hijo y ninguna otra.

De este modo, tampoco tú podrías responder cómo has escrito tu poesía. Tú estás ante esta pregunta petrificado, la cabeza escondida bajo las axilas (pues alas no tienes), la mirada maternalmente confusa, estás como impotente, balbuciente y mudo como, o casi, la piedra, el pájaro o la mujer. Y si esta buscada respuesta fuera el precio que deberías pagar por cada poesía tuya, seguramente dejarías de escribir. O, tal vez, al fin de cuentas, dudarías de que eres tú quien escribe tus poemas. (¡Y esta duda, digámoslo entre nosotros, no sería tan infundada!)

Tú les contarás la ceremonia que, de costumbre, llevas a cabo sacrificada y extasiadamente, y que te conduce a la poesía. Les contarás, en realidad, el comportamiento que precede al nacimiento de la poesía, es decir el aspecto exterior de la ceremonia poética, el único del cual eres consciente. Sobre el otro, el aspecto secreto de la ceremonia, que corona el nacimiento del poema y se lleva a cabo en ti, no podrás, si eres sincero, pronunciar ni una palabra. Pues, sobre esto, tú, al igual que los que te preguntan, no tienes ni idea. Tu papel en la creación del poema es el papel del intermediario: tú intermedias para que la poesía que se crea en ti salga a la luz, capacitada para mantenerse en esta luz y para que, ulteriormente, sin tu ayuda, viva y actúe. Y ésta no es una tarea pequeña ni fácil, sólo que, acerca de la misma, no hay nada qué decir: una tarea, como toda tarea en la que la parte principal, decisiva, en el mismo hacedor o sin su conocimiento, ha sido ya realizada.

(1966)

La elección de palabras vivas

Te preguntan a menudo de dónde te vienen las palabras de tu poesía. Hay palabras-hueso, que se te atragantan. Con ellas te puedes ahogar. Hay palabras-brasa que te caen al corazón. Con ellas te puedes quemar. Hay palabras-serpiente que se te ovillan en medio de la cabeza. Por ellas debes aprender a tocar la flauta mágica. Hay todo tipo de palabras que te pueden destruir. Con las palabras, de ningún modo se puede bromear. Y, entre otras, están las palabras-llave. Estas palabras-llave son las únicas palabras vivas con las cuales puedes hacer la poesía. Lo que significa, naturalmente, que no siempre la hagas. Estas palabras son, ellas mismas, ya el comienzo de la poesía. Ellas se te aparecen siempre inesperadamente, pero jamás por casualidad. Se te aparecen como estrellas o como toda una constelación en la bóveda del cráneo. Brillan entre otras palabras y frases que nada tienen que ver con el futuro poema: brillan como pre-signos de la poesía. Sólo hay que reconocerlas. Ellas te encantan como si no fueran tus palabras. Y las recuerdas confusamente, como si las hubieras escuchado en un tiempo lejano, sin saber dónde y cuándo, y este recuerdo te restará para siempre confuso y nunca, ni siquiera después de haber escrito el poema, se te aclarará.

Cuanto más se enriquece y madura tu experiencia, aprendes que ellas provienen de su fuente. ¿De dónde, por lo demás, podrían venir? Sabes que el camino de esta fuente conduce a través de tu corazón, de tu cabeza, de tu alma. Y esto te brinda la posibilidad de escribir el poema, de escribirlo del modo en que lo has merecido y sólo entonces, cuando lo has merecido. Ser poeta, a juzgar por todo, significa nada más ni nada menos que ser un hombre dispuesto a recoger con su vida palabras para su poesía de su propia fuente. Sin autoolvido no hay concentración, sin concentración no hay revelación, no hay poesía ni puede haber poesía. No puede haberla, al menos, como tú la quieres.

Y te preguntan también a menudo a quién van dirigidas las palabras de tu poesía. Tú las devuelves al lugar de donde las has tomado, las devuelves a su fuente. Sabes que el camino regresivo a esta fuente de las palabras vivas conduce a través del corazón, a través de la cabeza, a través del alma de todos los hombres. Y esto, otra vez, brinda a todos los hombres la posibilidad de que también ellos, con las palabras de la poesía, traten con esta fuente vivificante. En esto y no en otra cosas consiste la sociabilidad, el altruismo, y la humanidad del hecho del poeta de escribir poesías. Pues, cada hombre, no sólo el poeta, tiene la impelente necesidad de hablar con la fuente de las palabras vivas, pero a menudo no tiene con qué.

Para cada hombre, para cada lector vale la ley de que debe merecer las palabras del poema, si quiere que estas palabras pasen a pertenecerle. De lo contrario puede pasar cuanto tiempo quiera con la poesía, pero ella no se le abrirá. Las palabras en el poema constituyen un «kolo» cerrado. Se ven en el baile del «kolo» pero no se ve en torno a qué bailan. Las palabras en la poesía componen la imagen de la fuente de la cual provienen y a la cual se dirigen. Las palabras, se diría, están vueltas hacia las espaldas del hombre inclinado sobre el poema. Y el hombre les puede ver el rostro sólo si acepta integrarse, sin la ayuda de sus pensamientos últimos de los cuales se enorgullece, a este «kolo» de las palabras, sin preguntarse a dónde lo conducirán y sin volverse atrás. Sólo así se le abrirá el poema: se le abrirá desde adentro. No hay otras entradas en el poema.

(1966)

El guardián de la fuente

Te preguntan, siempre de nuevo, por qué escribes poesía. Para saber por qué vivo, justamente por esto escribo poesía. Las palabras vivas, de tiempo en tiempo, se cobijan o pernoctan en ti, en el camino infinito hacia su fuente. Si no fuera por ellas, nunca desde el campo de tu vista podrías ver qué se esconde detrás de la montaña que te circunda: no verías jamás dónde se encuentra este campo de tu vista, ni qué se descubre realmente en él. Tus frases serían sólo un bocado de tierra hasta tu muerte y, sobre todo, después. Tu te revolcarías en tu campo y con los ojos abiertos romperías tu frente en invisibles muros.

Velas, en medio de este camino infinito que pasa a través de ti y esperas que aparezcan las palabras vivas. Vas a su encuentro y les llevas las únicas ofrendas que posees: la vigilia y tu callar. Con esto crees que las alimentarás y les darás de beber. Les preparas tu respiro desnudo para que se encuentren en él como en su propia casa, como bajo la bóveda celeste o en un abismo subterráneo, como más les convenga.

Velas lejos de esta fuente de las palabras vivas que nunca has visto, pero te parece que oyes algo de su rumor, que sientes algo de sus formas, que algo de sus claridades ves en cada poema tuyo. No temes que esta fuente de las palabras vivas pueda secarse. No temes que alguien pueda cerrarla o colmarla. Sabes bien que esta fuente no puede enturbiarse, pues ninguna injuria, ninguna maldición, ninguna piedra puede alcanzarla y caer sobre sus claridades.

Si velas en medio del camino en que las palabras vivas salen de su fuente, esto sucede porque temes que este camino se convierta en un desierto y crezca en un denso, impenetrable agujero o se hunda bajo un grueso polvo de silencio. Entonces no te nacería ninguna poesía. La frente se te convertiría de nuevo en una piedra funeraria que cubre el mundo entero. No podrías denominar vida a la sorda obscuridad bajo tus sienes. Y no sabrías por qué vives, pues no existiría ni una sola palabra que te lo dijera.

(1966)

El lugar del poeta

Te preguntan dónde está tu lugar, a ti que te ocupas de escribir poesías. Dónde hay un lugar para ti, qué hablas de lo que se no se ve con el ojo desnudo, ni se alcanza con la mano, de lo que no se entiende con una cabeza mentalmente sana. Se diría que eres un contrabandista y que introduces en éste, nuestro hermoso mundo, algo ajeno, algo que no le pertenece. Se pensaría que eres un transgresor y hablas de algo acerca de lo cual la gente común, inteligente, calla. Se sospecharía que estás loco y que hablas de lo que otra gente, común, inteligente, no habla.

Dónde hay un lugar para ti, que hablas de lo que no existe y que puede salvar o devorar, a ti y a cualquier otro hombre. Tu lugar está entre la gente. Pues la voz que desde ti te habla, habla también desde cualquier hombre, sólo que tú no lo callas.

Dónde está tu lugar, lo sabes y nunca te vendrá a la mente imaginar que está en algún otro espacio, en algún otro punto o en el centro del mundo. Serías ridículo: la rueda del mundo se torcería en tus palabras, en tu obra, comenzaría a girar alrededor de su propio eje y construiría ochos vacíos en el vacío. Y puesto que tú, entonces, no estarías en tu justo lugar, nadie y nada a tu alrededor tampoco lo estarían.

Dónde está tu lugar mientras escribes una poesía. En algún lugar donde tu espacio no está bajo la planta de tu pie. En algún lugar donde el tiempo te ha olvidado y donde tú has olvidado el tiempo. En algún lugar donde te has olvidado a ti mismo. De lo contrario, nada podrías ver y trasladar a la poesía. Todo tu esfuerzo habría sido en vano.

Después de haber creado una poesía, ¿dónde está tu lugar? En la poesía seguramente no: ¡imagínate que en la manzana encuentres un grumo de tierra que la ha alimentado! Entonces, ¿detrás de la poesía, quizás? No, tam-

poco detrás: tu sombra caería sobre el poema y lo enturbiaría. Debajo de la poesía, profundamente abajo, está tu lugar: como a toda tierra lo que la nutre.

(1966)

Los dones del poeta

Los dones del poeta son, en nuestros días, modestos, pero vienen de la fuente primordial, son limpios y se dan de corazón. El corazón de cada poeta es hoy un libro en llamas. El poeta hojea este libro y aprende la lectura. Lo que hoy el poeta habla en sus versos es el balbuceo de las primeras sílabas del difícil e infinito alfabeto espiritual. El poeta aprende este alfabeto para liberarse él y liberar a los que lo rodean de la vida analfabeta que origina la muerte y de la muerte analfabeta que no origina la vida. Por ello, se expone calmo al peligro de aparecer como sospechoso a los ojos de los sabihondos y de los hombres autosatisfechos. Este es su trabajo hoy y desde siempre. El poeta, a cuyo trabajo no se lo reconoce, a menudo, como un oficio serio, en realidad es hermano del minero, del cazador de perlas, del guardián del faro. Su trabajo es el único del que se dice: «Pues alguien debe hacer también esto». Por lo demás, el propio poeta no es importante para sí mismo: lo importante es la poesía. El poeta trabaja a pesar de todos aquellos que no lo necesitan, trabaja, lo que es más, a veces, a pesar de sí mismo. Las verdades a las que llega no acarician a las personas que lo rodean, pero tampoco a él mismo. Al poeta le da su fuerza para durar en su misterioso, difícil y peligroso trabajo, sólo el saber que es imperdonable permitir que la llama del libro arda y, no leída, queme inútilmente en el pecho. Los dones del poeta, estas palabras de llamas salvadas al precio de la vida, son útiles exclusivamente para quienes las aman.

(1968)

Las palabras bellas

Todo hombre es, al menos una vez en su vida, poeta. Sucede esto en momentos iluminados por estrellas rojas o negras, en los instantes excepcionales de los grandes asombros cuando las palabras y frases cotidianas no ayudan al hombre a expresarse. En esos momentos, el hombre forja su

palabra nueva, construye su nueva frase. Haciendo esto, el hombre se comporta como un poeta, él es, en esos momentos, un poeta. Estas palabras no cotidianas (yo las llamaría palabras bellas) constituyen la obra poética escogida de un hombre. Los poetas (aquellos para quienes la poesía es su vocación vital) pueden ser vistos como hombres que creen que en el curso de su vida han creado muchas más palabras bellas que otros. ¿Hay que demostrar que, a menudo, media la ilusión? Al mismo tiempo, de la otra parte de los castillos construidos de libros de poesía, viven su breve vida las palabras bellas de tantos otros hombres. Viven en el aire, las repiten y recuerdan aquellos que primero las escucharon: los amigos, parientes, compañeros de trabajo, vecinos. Con sus amantes mueren también las palabras bellas. Es inconmensurable el collar de palabras bellas que sucumben día a día, siglo a siglo.

La palabra complementaria del poeta no puede ayudarles.

(1981).

Traducción: Juan Octavio Prenz

Siete poemas de *Hojas de ruta*[*]

Blaise Cendrars

CLARO DE LUNA

Tango en el barco tango
La luna luna deja círculos en el agua
En el cielo es el mástil el que deja círculos
Y dibuja todas las estrellas con el dedo
Una joven argentina acodada en el empalletado
Sueña con París mientras contempla los faros que dibujan la costa de Francia
Sueña con París que apenas conoce y que ya echa de menos
Luces giratorias dobles con colores de eclipse que le recuerdan los que veía desde la ventana de su hotel sobre los bulevares y le prometen un pronto regreso
Ella sueña con volver pronto a Francia y vivir en París
El ruido de mi máquina de escribir le impide llevar su sueño hasta el final
Mi bella máquina de escribir que suena al final de cada línea y es tan rápida como un aire de jazz
Mi bella máquina de escribir que le impide soñar lo mismo a babor que a estribor
Y que me hace seguir hasta el final una idea
Mi idea

[*] Hojas de ruta (Feuilles de route) *es un diario en verso escrito en el transcurso de uno de los frecuentes viajes del poeta francés Blaise Cendrars (1887-1961) a Hispanoamérica, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Los poemas aquí publicados pertenecen a la primera de las tres secciones del conjunto, «Le Formose». Las otras dos se titulan «São Paulo» y «Départ».*

«Le Formose» fue publicado originalmente como libro por la editorial Au Sans Pareil (1924). La edición se completaba con dibujos de Tarsila.

Para la elaboración de estas versiones, se ha seguido el texto del volumen Blaise Cendrars, Au coeur du monde (Poésies complètes: 1924-1929), *Gallimard, Paris, 1991.*

BILBAO

Llegamos mucho antes del amanecer a la rada de Bilbao
Una caleta de montañas bajas y colinas a contraluz negro de terciopelo punteado de luces de ciudad
Este decorado sencillo y bien dispuesto me recuerda y aun a riesgo de pasar por imbécil ya que estoy en España me recuerda lo repito a un decorado de Picasso
Hay barcas ocupadas sólo por dos hombres y provistas de una diminuta vela triangular que se dirigen ya mar adentro
Dos soldados de la Marina hacen su ronda
En el instante en que el sol sale tras de las montañas
Este decorado tan sencillo
Aparece invadido
Por un diluvio de colores
Que van del índigo al púrpura
Y que transforman a Picasso en un expresionista alemán
Los extremos se tocan

35 57 LATITUD NORTE, 15 16 LONGITUD OESTE

Hoy fue el día
Esperaba este acontecimiento desde el inicio de la travesía
El mar estaba hermoso y una gran marejada nos hacía balancearnos
El cielo estaba cubierto desde por la mañana
Eran las cuatro de la tarde
Estaba jugando al dominó
De repente dejé escapar un grito y corrí por el puente
Es esto es esto
El azul de ultramar
El azul papagayo del cielo
Atmósfera caliente
No sabemos cómo ha ocurrido ni cómo definirlo
Pero todo ha pasado a un plano superior de tonalidad
Por la noche tuve la prueba multiplicada por cuatro
El cielo inmaculado
El sol poniéndose como una rueda
La luna llena como otra rueda

Y las estrellas más grandes más grandes
Este punto se encuentra entre Madeira a estribor y Casablanca a babor
Ya

NOCHES ESTRELLADAS

He pasado la mayor parte de la noche en el puente
Las estrellas familiares de nuestras latitudes cuelgan del cielo
La Estrella Polar desciende más y más en el horizonte norte
Orión –mi constelación– está en su cénit
La Vía Láctea como una grieta luminosa se alarga cada noche
El Carro es una pequeña bruma
El sur se ennegrece cada vez más ante nosotros
Y espero impaciente la aparición de la Cruz del Sur al Este
Para apaciguarme Venus ha doblado su tamaño y quintuplicado su esplendor y como la luna deja una estela en el mar
Esta noche he visto caer un bólido

LA CABINA NÚMERO 6

La ocupo
Debería vivir aquí siempre
No hay ningún mérito en quedarse enfermo y trabajar
De hecho no trabajo escribo todo lo que se me pasa por la cabeza
No todo pese a todo
Puesto que un montón de cosas me pasan por la cabeza pero no entran en mi cabina
Vivo en una corriente de aire la portilla abierta el ventilador roncando
No leo nada

PEDRO ÁLVAREZ CABRAL

El portugués Pedro Álvarez Cabral se embarcó en Lisboa
En el año 1500
Con destino a las Indias Orientales
Vientos contrarios lo arrastraron en dirección oeste y descubrió el Brasil

HERMOSA VELADA

La noche cae sobre el lado americano
Ni un pez ni un pájaro
Una cadena continua de montañas uniformes recubiertas de una vegetación frondosa
El mar está liso
El cielo también
Pienso en los dos amigos que hice a bordo y que acaban de bajarse en Río
El señor Lopart agente de cambio en Bruselas amable encantador sentado frente a mí en el comedor o de noche en el fumadero ante una botella de whisky
Y Boubou-blanc-blanc-boubou la mejor de las amigas con quien nadaba durante horas en la piscina mañana y noche
Los tres formábamos un grupo muy alegre que lloraba a fuerza de tanto reír
Hemos molestado a todo el pasaje escandalizado a los funcionarios y a los militares (superiores) de servicio
No me había reído tanto en diez años y llevo veinte días riéndome y he cogido seis kilos
Adiós mis buenos amigos hasta pronto nos encontraremos a bordo de regreso a Francia o en otro momento en París o en Bruselas o más lejos en un tren que cruce los Andes o a bordo de la Emperess que viaja hasta Australia tendremos siempre el mismo barman pues el mundo es muy pequeño para compañeros tan alegres
Hasta pronto hasta pronto.

Versión de Jordi Doce

La revista *Sol y Luna* y el nacionalismo argentino

Alejandro Quiroga Fernández de Soto

La crisis ideológica mundial de los años 30 supone un momento determinante en la historia contemporánea argentina. La siempre marcada influencia de las corrientes de pensamiento europeo vino a incrementarse en una década, en la que Argentina buscaba una salida al liberalismo tradicional que había regido los destinos del país desde mediados del siglo XIX. La extrema derecha argentina acogió entonces con agrado los postulados autoritarios ligados al mito de la hispanidad, que desde España llegaban de la mano de Ramiro de Maeztu y los tradicionalistas de *Acción Española*. Con el inicio de la guerra civil en España, los ultraderechistas argentinos, tradicionalmente conocidos como los nacionalistas, pronto mostraron su apoyo a la causa rebelde e intensificaron sus contactos con los franquistas. Una vez concluida la guerra civil y coincidiendo con los primeros triunfos militares de las potencias del Eje, el gobierno franquista impulsó su política exterior en Hispanoamérica, en un intento por aumentar su influencia en el marco internacional institucionalizando una visión más militante de la idea de la hispanidad, apoyándose para ello fundamentalmente en la labor propagandística de Falange en el Cono Sur y en aquellas minorías católicas dirigentes que simpatizaban con su causa en las repúblicas latinoamericanas[1].

En esta coyuntura de agitación interior y crisis internacional aparece en Buenos Aires en 1938 la revista *Sol y Luna*, promovida por el sector más hispanófilo y tradicionalista del nacionalismo argentino reunido en torno al grupo político *Restauración.* De elegante presentación, la revista incluía crítica política y literaria, estudios históricos, artículos filosóficos y poesía, mostrándose desde un primer momento como un órgano serio de transmisión cultural, alejado del pasquinismo fácil al cual era tan proclive cierta

[1] *Para el impacto de la guerra civil y la Segunda Guerra Mundial en las relaciones entre argentinos y españoles en Argentina puede verse Mónica Quijada Mauriño,* Aires de república. Aires de cruzada. La guerra civil española en Argentina *[Barcelona: Sendai, 1991];* Relaciones hispano-argentinas, 1936-1948. Coyunturas de crisis. *[Madrid: Universidad Complutense, 1990]; Fredrick B. Pike y Mark Falcoff (eds.)* The Spanish Civil War. American Hemispheric Perspectives *[Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1982].*

prensa nacionalista de la época. Durante sus cinco intensos años de vida (1938-1943), en la revista vendría a colaborar prácticamente la totalidad de la intelectualidad nacionalista, por lo que *Sol y Luna* se presenta como un campo fundamental para el estudio del pensamiento ultraderechista argentino[2]. Además, *Sol y Luna* se distinguió desde sus inicios por dar una importante cabida a colaboradores españoles afines al franquismo y prestar una especial atención a la producción cultural proveniente de la España «nacional», lo que convirtió la publicación en un importante vehículo de transmisión ideológica entre la península y el país del Plata[3].

Si bien la influencia de las ideas de la extrema derecha española en los nacionalistas argentinos ha sido reconocida como fundamental por los historiadores, aún sabemos poco sobre los procesos de recepción ideológica desde la óptica argentina. El presente trabajo pretende llenar parcialmente este vacío y analiza el discurso político que los nacionalistas elaboraron en las páginas de *Sol y Luna*, prestando especial atención a la recepción de las ideas venidas de España, en torno al mito de la hispanidad.

La hispanidad como religión política

A la hora de analizar el discurso de los nacionalistas argentinos, partimos aquí del concepto de «religión política» elaborado por Antonio Elorza.

[2] *Entre los nacionalistas argentinos más destacados que escriben en* Sol y Luna *están Julio Meinvielle, César E. Pico, Federico Ibarguren, Juan Carlos Goyeneche, Ignacio B. Anzoátegui, Marcelo Sánchez Sorondo, Santiago de Estrada, Juan P. Ramos, José María de Estrada, Máximo Etchecopar, Juan R. Sepich, Alberto Espezel, H. Sáenz y Quesada, Roberto de Laferrere y Nimio de Anquín. Sobre los nacionalistas véase Marysa Navarro Gerassi,* Los Nacionalistas, *[Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1968]; David Rock,* Authoritarian Argentina. The Nationalist Movement. Its History and its Impact, *[Los Ángeles: University of California Press, 1997]; Cristián Buchrucker,* Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955), *[Buenos Aires: Sudamericana, 1987]; Sandra McGee Deutsch y Ronald H. Dolkart, ed.,* The Argentine Right. Its History and Its Intellectual Origins, 1910 to the Present, *[Wilmington, DE: Scholarly Resources Inc, 1993]; Mark Falcoff y Ronald H. Dolkart, ed.,* Prologue to Perón. Argentina in Depression and War, 1930-1944 *[Berkeley: University of California Press, 1975]; J. J. Hernández Hachea,* La formación de la conciencia nacional (1930-1960), *[Buenos Aires: Hachea, 1970]; Enrique Zuleta Álvarez,* El nacionalismo argentino, *2 vol, [Buenos Aires: La Bastilla, 1973]; Carl Solberg,* Oil and Nationalism in Argentina: A History *[Standford: Standford University Press, 1979].*

[3] *Así, entre los colaboradores españoles, antes y después de la guerra civil, encontramos nombres tan importantes para el franquismo como José María Pemán, Eugenio Montes, Eugenio d'Ors, Juan José López Ibor o María de Maeztu. En contra de lo que recoge Mónica Quijada en su tesis doctoral,* Relaciones Hispano-Argentinas, *op. cit., p. 449, Serrano Suñer no «era otro de los colaboradores asiduos» españoles. En realidad Serrano Suñer nunca escribió en* Sol y Luna.

Este concepto hace referencia a aquellas ideologías en las que se produce un fenómeno de «transferencias de sacralidad», por el cual mitos, rituales e ideas propias del Antiguo Régimen acaban configurando una «religión de la patria»[4]. En este ámbito, los nacionalismos conservadores y reaccionarios vendrían a ocupar un lugar privilegiado como religiones políticas, sacralizando su concepto de nación en un intento por recuperar el orden jerárquico perdido con las revoluciones liberales. En el caso que nos ocupa, los nacionalistas argentinos elaboraron un discurso político caracterizado por una alta carga de religiosidad en el que no sólo se sacralizaba la nación, sino donde los acontecimientos pasados y presentes se interpretaban en clave providencialista, para acabar dando forma a una doctrina política en la que se combinaban los principios del integrismo católico con los del fascismo.

La interpretación providencialista de los acontecimientos tomó en las páginas de *Sol y Luna* una doble vertiente de pasado y de presente. Partiendo de una visión maniquea del mundo, los nacionalistas presentaron la contienda española como una guerra santa, una cruzada, en la que el Bien se imponía al Mal gracias a la intervención divina. El editorial de junio de 1939 afirmaba tajante: «Dios puso en las manos del Generalísimo la espada de la guerra y el Generalísimo deposita en el altar de Dios la espada de la victoria. Está teñida de sangre – porque la salvación de España debía llevarse a cabo sangrientamente [...] Bajo la mirada del Cristo Negro de Lepanto el Caudillo de la Cristiandad lee con voz arrasada la fórmula de su homenaje. Dos falangistas sostienen su ofrenda [...] Y la Iglesia recibe la espada del Caudillo, porque la espada es la afirmación heroica de la Cruz»[5]. El texto nos pone bien a las claras varios de los aspectos políticos que van a dominar el discurso ideológico de la publicación nacionalista durante toda su existencia. En primer lugar, el catolicismo como núcleo duro de la acción política, en cuyo nombre está justificada la guerra. En segundo lugar, y como elemento íntimamente relacionado, un fuerte vínculo entre el poder temporal y el poder divino, en el que éste, en último término, dirige los designios de aquél. Por último, la idea mesiánica de que Franco había redimido a España del peligro de la revolución con la guerra y que con ello había comenzado una nueva era para los españoles y toda la Cristiandad; para lo que se recupera la retórica del Imperio y la simbología de la hispanidad (la cruz, la espada y el Cristo Negro de Lepanto).

[4] *Antonio Elorza,* La religión política, *[San Sebastián: Haranburu, 1995], 7-27.*
[5] Sol y Luna, *Buenos Aires, 2, VI-1939, p. 119.*

Ahora bien, lo que nos interesa resaltar aquí no es tanto la defensa de la guerra civil como cruzada, cuestión que repetirán continuamente en *Sol y Luna* los colaboradores españoles y argentinos[6], como el uso político que de la España franquista, como paradigma de integrismo católico y ejemplo a seguir, van a hacer los nacionalistas. En este aspecto, el recorrido ideológico que los teóricos de la extrema derecha católica argentina proponen se puede resumir del siguiente modo: la España franquista que emerge de la guerra es la España católica y tradicional; esta España católica es la misma que creó con la cruz y la espada el imperio de América; de aquí que hispanoamericanos y españoles estén unidos no sólo por un pasado imperial, sino también por una esencia católica común, que los equipara en el mundo de finales de los 30 y principios de los 40. De esta interpretación, que culmina con la ecuación españoles = argentinos, los ideólogos nacionalistas vendrían a extraer la falaz conclusión de que la democracia, fracasada en España por incompatible con la esencia católica de los españoles, tampoco funcionaría en su país. En último término, Argentina tendría que seguir los pasos totalitarios del franquismo[7].

El proceso de equiparación de argentinos con españoles se realizaba desde las páginas de *Sol y Luna* aludiendo al concepto de «imperio espiritual católico» y enfatizando el pasado común. El editorial de octubre de 1939 no deja lugar a dudas: «Afirmamos que somos con España y con la América española un solo «imperio espiritual», una sola cultura y una sola progresión histórica: porque no renegamos de España tenemos el derecho de llamarnos argentinos, y argentinos anti-renegados. La nuestra no es una 'hispanofilia', sino una 'hispanofiliación'»[8].

Este discurso de vinculación espiritual vino acompañado de una peculiar revisión de la historia patria por parte de los intelectuales de *Sol y Luna*, que acercaba los destinos argentinos a los españoles. En un momento en el que las tesis de revisionismo histórico antiliberal impulsadas durante los 30 por los hermanos Irazusta comenzaban a abrirse paso en la sociedad argentina[9],

[6] *Otros ejemplos de esta idea pueden verse en Julio Meinvielle, «Pastor Angelicus»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 2, VI-1939; Manuel Díez Crespo, «Triunfo»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 7, IV-1942; José María Pemán, «La hora doliente y el poeta»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 7, IV-1942; Editorial,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 3, X-1939.*

[7] *Véase por ejemplo Julio Meinvielle, «Pastor Angelicus»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 2, VI-1939.*

[8] *Editorial,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 3, X-1939.*

[9] *Los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta habían presentado en 1934 un verdadero clásico de la literatura nacionalista:* La Argentina y el Imperialismo Británico. *Esta obra, cuya influencia fue creciendo significativamente con los años, culpaba a la política imperialista británica de los*

las páginas de la revista recogieron numerosas reinterpretaciones del pasado argentino en las que se ensalzaba el «imperio católico» de los Habsburgo, se acusaba al reformismo ilustrado borbónico y al liberalismo de haber introducido «reformas extrañas a la esencia católica de España» en América y se presentaba al «nativismo» criollo como un movimiento de «origen religioso», que se vio abocado a la «emancipación política», ya que «el gobierno había dejado de ser español en todo salvo en el nombre»[10]. Una lectura de la historia, en definitiva, en la misma línea de Zacarías de Vizcarra y Ramiro de Maeztu a quienes citaban profusamente en sus trabajos, donde se aplicaban las ideas de los reaccionarios españoles al caso específico argentino[11].

Claro que detrás de estas interpretaciones históricas asoman dos de los grandes demonios de la extrema derecha argentina, a saber: el liberalismo, interpretado como la senda hacia el comunismo, y el panamericanismo, mostrado como un todo opuesto a la hispanidad, en el que se mezclan imperialismo norteamericano, democracia liberal y luteranismo. No por casualidad en el monográfico que *Sol y Luna* dedicó a la época colonial, en diciembre de 1942, los colaboradores de la revista ensalzaron insistentemente la obra «civilizadora» de los españoles en América, contraponiéndola a la colonización materialista inglesa. Se trataba con esta reivindicación del pasado español no sólo de combatir la Leyenda Negra, asunto al que se habían dedicado profusamente los nacionalistas argentinos y españoles en las últimas dos décadas y que tendría abundante acogida en las páginas de *Sol y Luna*, sino de presentar un claro antagonismo de los hispanoamericanos, católicos, con el mundo anglosajón, liberal y protestante, cuyas consecuencias, según los nacionalistas, eran palpables en una Argentina contemporánea sometida al imperialismo económico

males políticos y económicos de Argentina desde su independencia. A la altura de 1940 todos los nacionalistas la consideraban una pieza básica de su ideario común. Buchrucker, Nacionalismo y Peronismo, *op. cit., 122.*

[10] *Los ejemplos de artículos en esta línea interpretativa son muchos. Véase por ejemplo Federico Ibarguren, «La Tradición Hispanoamericana en nuestra Emancipación Política»,* Sol y Luna, *3, X-1939; Santiago de Estrada, «...Y la casa fue destruida»,* Sol y Luna, *5, Buenos Aires, XI-1940; Alberto Espezel, «El Imperio Español»,* Sol y Luna, *9, Buenos Aires, XII-1942; Juan P. Ramos, «La cultura española y la Conquista de América»,* Sol y Luna, *9, XII-1939; Santiago de Estrada, «Sobre Historia»,* Sol y Luna, *1, XI-1939, 129.*

[11] *Para las ideas de Vizcarra y Maeztu véase Zacarías de Vizcarra, «El apóstol Santiago y el mundo hispano»,* Acción Española, *Madrid, III-15, 1932, 384-400; Ramiro de Maeztu,* Defensa de la Hispanidad, *Valladolid, 3ª edición, 1938, prólogo de Eugenio Vegas Latapié y epílogo del Cardenal Gomá. La primera edición es de 1934 y en 1941 se publica una edición especial para América y Filipinas.*

mico británico y norteamericano[12]. El pasado aquí sirve como herramienta para articular el presente.

El totalitarismo cristiano

Con la victoria de Franco y los primeros triunfos militares de las potencias del Eje, los nacionalistas argentinos creyeron que el mundo estaba entrando en lo que denominaron un «Nuevo Orden» y trataron de construir una doctrina político-religiosa que se adaptase a los tiempos y que contribuyese a ellos. En este marco tan favorable en el que los hombres de *Sol y Luna* no dudaron en anunciar que asistían a «los funerales del liberalismo» y celebrar la derrota de «la mala Europa» frente a los nazis[13], la hispanidad pasó a ocupar el primer plano ideológico en el discurso del nacionalismo restaurador[14].

Si en algo vinieron a coincidir tanto los colaboradores españoles como argentinos de *Sol y Luna* fue en señalar a la hispanidad como un potencial que tendría que desarrollarse de un modo teórico y práctico, un «magnífico proyecto de vida futura», cuya «forma» estaba aún por definir[15]. Más allá de la retórica falangista que definía a la hispanidad como una unión espiritual de lengua, de religión y de destino imperial, definición que como hemos visto suscribían plenamente los hombres de *Sol y Luna*, quedaba por dotar a la idea de un proyecto político más definido, para que de las palabras se pudiera pasar a la acción política. Sin embargo, en lo referente a la forma política que debía adoptar esa «sociedad supranacional hispánica» que constituía la hispanidad, los nacionalistas no pasaron de esbozar de un modo vago una propuesta de confederación de estados hispánicos[16]. Pro-

[12] *Véase, por ejemplo, Rómulo D. Carbia, «La Iglesia en la 'Leyenda Negra' hispanoamericana»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 2, VI-1939, 53-60; Juan P. Ramos, «La cultura española y la Conquista de América»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 9, XII-1942, 29-48; Alberto Espezel, «El Imperio Español»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 9, XII-1942; Samuel W. Medrano, «Educación y Cultura en la Argentina Colonial»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 9, XII-1942; H. Sáenz y Quesada, «El 'Humus' y el Vapor»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 4, V-1940.*

[13] *Editorial,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 8, IX-1942; Editorial,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 9, XII-1942.*

[14] *«La Hispanidad», rezaba exaltado un editorial de la revista «se atreve a gritar ahora el advenimiento de su segunda primavera». Editorial,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 4, V-1940, 9.*

[15] *Véase, por ejemplo, César E. Pico, «Hacia la Hispanidad»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 9, XII-1942.*

[16] *Ibid. En otros medios de prensa nacionalista también se esbozaron algunas propuestas al respecto. Así, Sáenz y Quesada, que desde las páginas de* Sol y Luna *había denunciado que en Argentina nunca había existido democracia sino el mero control de unas oligarquías sujetas a*

puesta esta en la misma línea de la ya recogida por Maeztu en su *Defensa de la Hispanidad* y repetida por el Cardenal Gomá en el Congreso Eucarístico de Buenos Aires de 1934, que no aportaba ninguna novedad a la hora de estructurar el ideal hispánico[17].

Lo que sí se produjo alrededor del mito de la hispanidad fue la elaboración de un discurso político que realizaba una síntesis entre el fascismo y el tradicionalismo católico, para proponer un «totalitarismo cristiano» como solución de futuro para España y toda Hispanoamérica. Así, para José María Pemán, quien primero utilizó el término de «totalitarismo cristiano» en *Sol y Luna*, la «Hispanidad en toda su anchura es la que puede dar la fórmula del único totalitarismo legítimo, o sea, el totalitarismo cristiano, donde verdaderamente se salve *todo*: la Nación y el Estado de una parte, y de otro la dignidad de la persona humana, el Espíritu, la cultura»[18]. Según el ideólogo franquista, la grandeza de los «movimientos de tipo reaccionario y autoritarios» hispanoamericanos consistía precisamente en haber sabido bordear, «con paso seguro todo peligro de paganismo hegeliano o maquiavélico» para ir «derecho a *totalizarse* en torno del pensamiento tradicional y cristiano». Se había alcanzado de este modo la perfecta «síntesis de tradición y dinamismo, de catolicismo y reacción [...] sin dejarse arrastrar ni por los cohibidos catolicismos sociales y sturzianos ni por los contagiosos noticiarios excesivos de masa y adoraciones atléticas»[19]. A partir de ahí, la «gran misión del mundo cristiano –de la Hispanidad–», explicaba Pemán, no era otra que la conversión del nazismo al cristianismo, es decir, «absorber esa fuerza pagana, llevarla a la síntesis con la verdad cristiana: bautizar otra vez el Imperio y coronar otra vez con manos papales a Carlomagno»[20].

Con parecidas argumentaciones, otros pensadores nacionalistas vinieron a defender en las páginas de *Sol y Luna* la unión entre tradicionalismo católico y fascismo. Así César Pico, por ejemplo, veía el fascismo como una mera e instintiva «reacción contra la pendiente catastrófica a la que nos conduce la dialéctica democrático-marxista», que posteriormente buscaba «una doctrina que la justifique». La labor de los católicos debía ser, enton-

los intereses del imperialismo británico, proponía desde Nueva Política *la creación de una «liga hispánica» que hiciese frente al marxismo desde las bases del tradicionalismo católico. Y en la misma línea de poca definición, Héctor Llambías ofrecía a España la entusiasta colaboración argentina en «el proyecto imperial-cristiano». Buchrucker,* Nacionalismo... *op. cit., 183; Sáenz y Quesada, «La realidad democrática en la Argentina»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 6, VII-1941.*

[17] *Raúl Morodo,* Acción Española. Orígenes ideológicos del franquismo, *[Madrid: Tucar, 1980], 270-278.*

[18] *José M. Pemán, «Pasemos a la escucha»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 4, V-1940, 90.*

[19] *Ibid, 91. Subrayado en el original.*

[20] *Ibid, 92.*

ces, la de cooperación con el fascismo para facilitarle el hallazgo de una doctrina católica que le alejase de «los ideales paganos»[21]. Por su parte, José María de Estrada, secretario de la revista, fundía el carácter universal del catolicismo con una concepción también universal del fascismo como movimiento político, el cual estaría llamado a restaurar «el orden verdadero», el cristiano, en el mundo[22]. Estrada hacía un llamamiento a las distintas «revoluciones fascistas», incluyendo la alemana, para que actuasen unidas frente al enemigo democrático ya que éstas, al fin y al cabo, no eran más que «manifestaciones distintas de una misma revolución»[23].

Como vemos, los hombres de *Sol y Luna* mantenían el catolicismo integrista como elemento nuclear de una doctrina política integradora del fascismo. No es de extrañar, pues, que el «Nuevo Estado» franquista fuera considerado por los nacionalistas como el modelo político a seguir por los países hispanoamericanos[24]. En éste vieron los nacionalistas un ejemplo de Estado totalitario íntegramente católico, como un modelo de totalitarismo específico, que manteniendo la tradición católica española constituía la vanguardia del Nuevo Orden mundial. La «Revolución española», afirmaba Estrada, es el «movimiento social más profundo de nuestros tiempos», ya «que además de poseer lo que es intrínseco a todo movimiento fascista tiene una metafísica verdadera» que es el catolicismo[25].

En definitiva, el discurso político que los nacionalistas argentinos desarrollaron en *Sol y Luna* estuvo determinado por su providencialismo, una visión agustiniana del mundo y el recurso constante al lenguaje religioso. En él se produce una sacralización de los acontecimientos pasados (el imperio de los Austrias) y presentes (la «cruzada» franquista) que vienen a mostrarnos una ideología en clave de «religión política». Basado fundamentalmente en los postulados de Ramiro de Maeztu, el discurso nacionalista adaptó las ideas de los reaccionarios españoles al caso argentino superando ampliamente la mera propaganda bélica y la pura nostalgia imperial, para presentar a la hispanidad como un todo incompatible con el panamericanismo y la democracia liberal. El resultado final no fue otro que un acercamiento doctrinal al fascismo desde los postulados del tradicionalismo, con el que los hombres de *Sol y Luna* buscaron el equilibrio entre reacción y tradición, entre dinamismo y catolicismo, y que vino a concretarse en el ideal del «totalitarismo cristiano».

[21] *César E. Pico, «Totalitarismo»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 3, X-1939, 59-80.*
[22] *José de Estrada, «La recuperación de las cosas»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 7, IV-1942, 72-73.*
[23] *Ibid, 73.*
[24] *Juan Carlos Goyeneche, «Eugenio Montes»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 1, X-1938.*
[25] *José de Estrada, «La recuperación de las cosas»,* Sol y Luna, *Buenos Aires, 7, IV-1942, 75.*

Casi todo es otra cosa para Gonzalo Rojas*

Gustavo Valle

Si Gonzalo Rojas hubiera creado un heterónimo para escribir parte de su obra ese heterónimo hubiera sido *Nadie*: «Si hay una palabra que he amado y sigo amando es nadie. Porque si somos polvo, también somos enigma y de eso estamos hechos». La importancia de llamarse *Nadie*. A Ulises le salvó la vida al hacerse llamar así frente a las amenazas del cíclope. Es el único nombre que al nombrar, desnombra, invalida. Homero creó con esta palabra una forma del anonimato con nombre propio. *Nadie* tiene enormes beneficios: invisibilidad carnavalesca, ocultamiento trucado, identificación inverosímil. Su naturaleza aérea le permite ser objeto de ejercicios metempsíquicos, esotéricos. Como no es ninguno, *Nadie* puede ser todos, y pasa a pertenecer a una especie de progresión pitagórica. Lejos de ser excluido, está incorporado en cada uno de nosotros. Por eso *Nadie* nunca es el vacío sino la historia de lo que somos: su negativo fotográfico, su espalda en vida: «Ser nadie es aquel al que no se le ve la mano, como a Dios».

Gonzalo Rojas hubiese querido ser *Nadie*. Aún más: ha pasado su vida queriendo ser *Nadie*. Ha salido en busca de un ser coral, donde su poesía hace de mapa y cruce de caminos. Es como si en vez de escribir, Gonzalo Rojas echase las bases de una red vial, donde él no participa como conductor sino que se encarga del resto: suministro de combustible, mantenimiento de las vías, letreros orientativos de velocidad máxima, etc. Los conductores son otros: Darío y su sensualidad trascendente y rítmica, Vallejo y su honestidad dolorosa, Huidobro y su empresa creacionista (y su compañía), Neruda y su hechizo genésico, Pablo de Rokha y su potente macho anciano. Se trata de establecer y participar en un particular sistema circulatorio que vuelve a las entrañas/ de millares de madres sucesivas». Y no se trata de una literatosa «angustia de las influencias» sino la puesta en marcha de algo muy parecido a una práctica transmigratoria a la manera de los salones esotéricos de Madame Blavastky. *Nadie* es una suerte de espacio

* *A propósito de la publicación de* Metamorfosis de lo mismo. *Gonzalo Rojas, Visor, Madrid, 2000. Este volumen recoge toda su producción poética hasta la fecha.*

libre propicio para la reencarnación poética. Es decir, la puerta abierta que conduce a la sala donde todos los poetas admirados se reúnen. Gonzalo Rojas, como Darío, podría decir: «Yo soy teósofo».

Contrario a lo que pueda pensarse, en Gonzalo Rojas no hay, sin embargo, laberintos de identidad. Pese a esa puerta abierta donde confluyen muchas voces, la marca del sujeto autoral es evidente. Incluso, y paradójicamente, la necesidad de expresión del Yo y la marca de estilo se hace, por momentos, obsesiva. Detrás de la puerta abierta hay un sujeto que se identifica, afirma e instaura con orgullo. Es como si en el cruce de dos ejes, en el punto mismo de intercepción, Gonzalo Rojas erigiese una sólida morada y cantase. Una plataforma desde donde permitir el flujo y reflujo de las generaciones del imaginario: una «tabla de aire» sobre la cual fijar lo imposible: «¿sabes cómo escribo cuando escribo? Remo/en el aire». Rojas escribe sobre esta tabla aérea porque las palabras están hechas de aire, y son bocanadas en busca de un sentido que irá a tatuarse en la misma materia de que están hechas. Como un Gutemberg del éter, Rojas imprimirá su aliento en una masa invisible e indefinida. Me place imaginar un libro suyo como una porción de aire atrapado dentro del globo de un niño. Las palabras de Gonzalo Rojas son verdaderos zumbidos, oxígeno guardado en pequeñas cámaras verbales. Su naturaleza neumática permite la integración a las redes de voces suspendidas en los aires de la historia literaria. Rojas prefiere estar hecho de aire, del mismo material de las palabras: «un aire nuevo/no para respirarlo/sino para vivirlo». Para no residenciarse, permanece en constante movimiento: entra y sale en una suerte de sístole y diástole permanente. Al ser omnipresente, el aire participa de todo y siempre es testigo. Además, su sonoridad invisible, su melodía pulmonar, lo hace merecedor –mucho más que el papel y la tinta– de la transmisión viva de la palabra, y su acción poética.

Este medio aéreo es connatural a toda epifanía. La calidad fosfórica, súbita, repentina que se observa en la obra de Gonzalo Rojas nace, no tanto del chispazo, sino del oxígeno necesario para la combustión. El relámpago que cruzará el cielo de su infancia y que lo acompañará el resto de su vida, sigue existiendo porque Gonzalo Rojas ha construido el aire donde pueda imantarse este relámpago. El poeta ofrece la atmósfera donde la tormenta eléctrica se desplegará. Como Benjamín Franklin, Gonzalo Rojas inventa el pararrayos, pero no para detenerlos, sino para provocarlos y absorberlos. Indaga en la naturaleza de lo fosfórico, en la calidad de lo relampagueante, y ve allí una forma de nacimiento, una energía fundamental. El efímero instante eléctrico, ese abrir y cerrar de ojos donde se despliega y oscurece una vida, fascina al poeta: «Ser –como los divinos– de repente». Se trata de

una teoría del *big bang* pero sin universalismos ni dogmas. Si somos producto de una explosión remota, la poesía –parece decirnos Rojas– es una ignición permanente y combustiona por sí misma. El *big bang* de Rojas cabe dentro del globo de un niño que juega en el parque, sólo que el aire que contiene ese globo está hecho de voces.

Lo epifánico es una obsesión para muchos poetas. En Gonzalo Rojas lo epifánico deja de ser obsesión para convertirse en compañero de camino, en alma gemela. No sólo se trata del instante dichoso en que las palabras logran dar cuerpo y vida a una idea o emoción. Para Rojas lo epifánico es también una estrategia de invención y un código de vida. Una estrategia de invención producto de su entusiasmo por el azar objetivo y los saltos mortales que el surrealismo le proporcionó, y un código de vida porque el poeta necesita renacer constantemente, volver siempre al instante en que abrimos por vez primera los ojos ante el mundo y quedamos asombrados: «Estoy viviendo un reverdecimiento en el mejor sentido, una reniñez, una espontaneidad que casi no me explico».

Si el relámpago es el nacimiento súbito de la luz y el estremecimiento energético, si su fuerza viene a abrir una herida en el cielo plomizo para sí propiciar un desencadenamiento, entonces el parto, la acción brutal de nacer, es también un relámpago en medio del vasto eje del tiempo. Al parir, partimos, salimos. El parto no representa tanto la llegada a un mundo sino la salida de otro: partir. El recién nacido parece decir: «yo parto», en el instante de su surgimiento. Para Rojas el nacimiento (igual que la muerte) es un movimiento, un trasvase de un sitio a otro. Entrar y salir, como inhalar y exhalar, determinan las categorías de vida, muerte, presencia o ausencia: «no es que ése que está ahí se haya ido, ha/ salido para entrar/ generación tras generación a la bestialidad/ insaciable del espíritu». Poseedor de una válvula imaginaria, Gonzalo Rojas permite y propicia el tráfico de contenidos, objetos, seres, y observa, desde su posición privilegiada, las metamorfosis que sufren al pasar de un sitio a otro: «Las personas no mueren, quedan encantadas». Esta válvula imaginaria está hecha, como es obvio, de la misma materia de que está hecha la poesía de Gonzalo Rojas. Es más: su poesía es una válvula, no sólo de escape, sino de permanencia, y por lo tanto hay en ella la iluminación de un chispazo pero también la sensualidad y detención de los cuerpos: «Ay, cuerpo, quien fuera eternamente cuerpo».

Entrar y salir es, evidentemente, una metáfora de la vida y la muerte, pero también es un movimiento amoroso y concupiscente. La máquina de la vida parece afanarse en este trabajo de introducción y expulsión hasta el cansancio. Es como si la energía necesitase de obstáculos o quicios para

afirmarse en su incesante movimiento. Sin puertas que abrir y cerrar, sin murallas, sin ventanas, sin válvulas, el mundo dormiría plácidamente en su laxa dicha. El roce y choque con lo otro afirma las identidades y da nacimiento a un mundo sensual. Entrar y salir describe el paso de un sitio a otro, un traspaso, un atravesar, pero también registra un movimiento pendular: como el péndulo de un metrónomo, marca el ritmo de una gimnasia gozosa y establece una residencia móvil para Gonzalo Rojas: «me aparto a mi tabla de irme».

La cópula viene a establecer un ritmo fundamental tan parecido a la inhalación y la exhalación. Penetración sucesiva, bomba del cosmos, si existe un movimiento fundamental, ese es la cópula con su simplicidad salvaje y sus desvanecimientos aparatosos. En ese péndulo vital parece fraguarse algo que podríamos llamar la visión *coital* del universo en Gonzalo Rojas. Se trata de trasladar al mundo occidental la cópula de Shiva y Shakti como principio fundador y motor del mundo. Rojas concibe un mundo sexualizado e invita al lector a leer ese mundo como una acción de la libido. La experiencia se carga de estrógenos y testosteronas, y exhibe sin ambages su ardor y su apetito: «La apuesta es ahora/ ese ahora libertino cuando uno/ todavía echa semen sagrado en las muchachas, y/ no escarmienta...». Rojas da rienda suelta a la práctica de esta *filosofía hormonal*, donde las diferencias se afirman y subrayan, y ambos sexos buscan la unidad desde sus opuestas categorías. Esta polarización la lleva, incluso, al terreno lingüístico y da doble género y doble voz a numerosas palabras: secuoia y secuoio, personaje y personaja, clavículo y clavícula, nogal y nogala, cóndor y cóndora.

La mujer, objeto del deseo (y digo objeto sin ninguna ingenuidad) es motivo de celebración entusiasta y, por momentos, hiperbólica. Como en Darío, la visión de una mujer deseada se cruza con la de una mujer trascendente y mítica. La mujer es todas las mujeres y viceversa. Las prostitutas son las «adivinas», y Magdalena es una mujer «herida de amor». Igual a un artista del Barroco, Rojas llega a lo sagrado a través del cuerpo y se hace llamar «místico concupiscente» como una especie de Rey Salomón nacido en Lebu.

Entrar y salir es la respiración característica del mundo de Gonzalo Rojas. Un mundo que no está quieto, que no es sereno ni se detiene. Por eso la contemplación no es una necesidad para su poesía. Mucho menos la descripción de un paisaje. Si Rojas se sumerge en los paisajes no es para describirlos sino para hallar en ellos lo mutante, lo cambiante: «no hubo/ en esta orilla del planeta nadie/ antes que el viento». Bajo la conciencia de lo pasajero y lo fugitivo, Rojas evade toda detención y se ubica en un plano

volátil y fosfórico que determinará tanto su experiencia vital como la construcción formal de sus poemas. Si movimiento es vida –y está claro que Gonzalo Rojas apuesta por la vida– entrar y salir es vida elevada a la potencia, vida exponencial, en constante y sucesiva reproducción de sí misma. Más que «contra la muerte», Gonzalo Rojas está *con* la vida porque mientras la vida es, enteramente, movimiento, la muerte revela la detención más prolongada, la quietud definitiva.

Movimiento es ritmo. Movimiento sin ritmo es espasmo, convulsión, sacudida. Aunque habría que preguntar: ¿no se revelan estas formas del estremecimiento a través de un ritmo que le es propio, un ritmo asincopado, de difícil identificación? Gonzalo Rojas adora el ritmo, todos los ritmos. Claro, los poetas son sus oficiantes, sus pajes, sus escuderos. La diferencia está en que para Rojas el ritmo es una pulsión vital, una filosofía de vida y, por lo tanto, el principio organizador del universo. Esta visión neoplatónica es asumida sin alardes cósmicos ni prodigios de ningún tipo. El ritmo no sólo es energía fundacional de sentido en la escritura poética sino que además es poco menos que la razón de la existencia misma: «nace de nadie el ritmo/ ... se adelgaza/ para pasar por el latido precioso/ de la sangre». El gesto de la creación bíblica, la sucesión de los hechos formidables, el engranaje del Génesis revela una pauta rítmica de seis días, incluido un silencio en el descanso dominical. Sin ritmo –fluido, asincopado, da lo mismo– no tendrían sentido los desvelos del astrónomo pero tampoco entenderíamos las articulaciones más cotidianas de nuestra vida. El ritmo viene a ser algo así como la más primitiva forma de inteligencia, la primera herramienta de una filosofía, no de la razón sino de los movimientos, de las cadencias. Entender esto es hacerse de una sabiduría. Una sabiduría que el imperio del *logos* ha hecho todos los esfuerzos por desbaratar, casi hasta conseguirlo. Rojas no contempla esta *musiquilla de las esferas*, no está como un alumno de Pitágoras abstraído en su elitesca escuela de Crotona. Rojas participa de este vértigo y pasa a confundirse con una partícula más del incesante movimiento. Pero más allá de esta visión integradora, armónica, los poemas de Rojas son, en cuanto objetos literarios, pequeñas máquinas rítmicas: sus palabras parecen entregadas a una orgía musical no desordenada pero sí heteróclita, heterodoxa. Heredero de las vanguardias, Gonzalo Rojas busca el asombro. Pero un asombro no en cuanto a su explosión fútil y rimbombante sino en cuanto a una filosofía de la infancia o el rescate de una deliciosa inocencia. Es decir, el asombro como necesidad y no como espectáculo.

Quizás lo primero que sorprende de los poemas de Gonzalo Rojas es, precisamente, su uso magistral del ritmo. Se trata de poemas cuya vocali-

zación extremada permite un aligeramiento y una liviandad que, en el caso de un lector apresurado, puede cometer el error de leer rauda y superficialmente. La poesía de Rojas parece volar sobre sus propias líneas como «el pájaro verbal que vuela en tu lengua», dice. Parece ascender y descender por la escalera de sus versos. Y cuando digo escalera no quiero hacer con esto una metáfora anodina sino que creo que el uso métrico de Rojas es tan rico en sus matices y tan complejo en sus ofrecimientos que sus versos generan un dibujo en forma de encabalgados peldaños que, a pesar de las roturas, desportillamientos y cortes imprevistos, el lector logra enlazar sin fisuras. Leer a Gonzalo Rojas es asistir a un juego de invención rítmica cuyas pausas y cortes, proporciones y sucesiones, producen un efecto tan armónico como disparatado. Disparatado porque sus poemas parecen «disparar» algo: eyectar algo. Esta vivacidad y sorpresa eyaculatoria sólo es posible bajo el signo de lo lúdico. Rojas odia la jeremiada y lo doloroso elegíaco y avanza hacia la construcción de una estética de la risa, del juego, sin que esto sea entendido como una simple travesura. Rojas es travieso, no hay duda, pero su travesura va dirigida hacia algo a lo que podemos darle categoría ética: la alegría. La alegría no sólo como humorada jovial sino como principio y criterio de vida: «reír es además de reír purificar sabiduría». Esto lo lleva Rojas a sus últimas consecuencias. Las formas más severas y graves como la elegía es sorprendida por un tono lúdico que, sin embargo, no deviene en ligereza sino que revela el rostro más amable de lo triste. «Todos los elegíacos son unos canallas», dice. Incluso «enemigos» como Braulio Arenas o Nicanor Parra reciben sendos poemas tan venenosos como juguetones donde finalmente el chiste parece alzarse como antídoto frente a la descalificación cruel. Algo de este tono jocoso-ponzoñoso está presente en los innumerables ataques a la crítica y a las filas de doctos universitarios. Como romántico moderno e hijo de las vanguardias, Gonzalo Rojas ve en las prácticas intelectuales de cubículo una suerte de mediocridad o vampirismo: «siempre vendrán de vuelta sin haber ido/ nunca a ninguna parte los doctorados»... o «mucha lectura envejece la imaginación/ del ojo». Sus *boutades* hacia el gremio, por momentos injustas, son siempre graciosas y muchas veces certeras. De estos ataques se salvan Octavio Paz y, particularmente, Guillermo Sucre a quien le dedica un par de poemas. En «Oficio de Guillermo», a propósito de su libro *La máscara, la transparencia* dice: «entremos con reverencia a sus páginas de aire... / nadie / apartó antes las aguas de las aguas».

Pese a que Gonzalo Rojas esté muy distante de lo que se entiende por un «poeta comprometido», algunos poemas suyos dejan ver su incomodidad frente a la historia y sus trágicos sucesos: «Ahí anda de nuevo el helicóp-

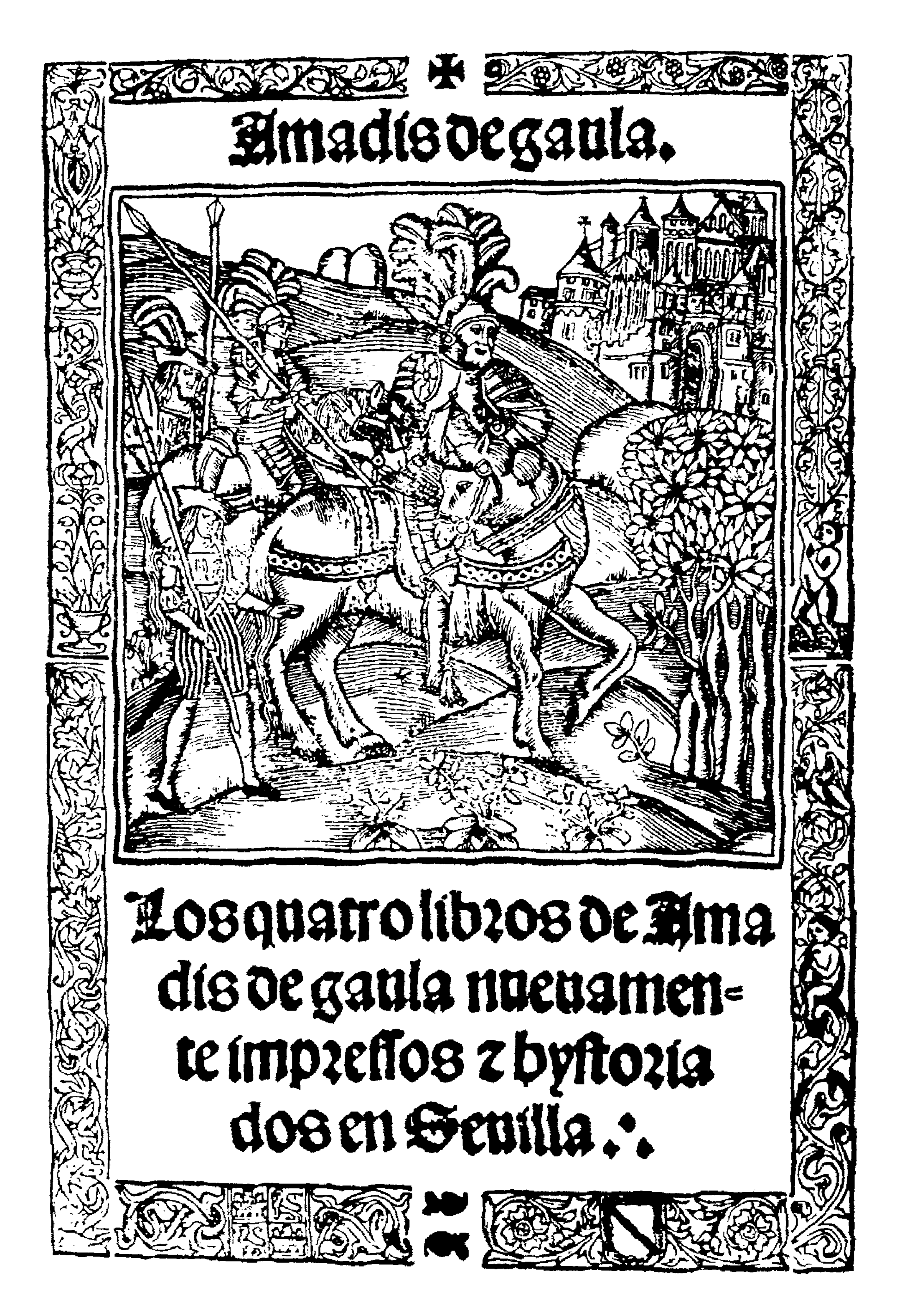
tero dándole vueltas y vueltas/ a la casa/ horas y horas, no para nunca el asedio...». Sin embargo este diálogo con la historia no toma el camino de los discursos nacionales, sino que sigue la pista de las tragedias personales e incluso anónimas. A Rojas no le interesa hacer una crítica de la historia sino más bien establecer un diálogo con sus víctimas. Tampoco se trata de llorar a la víctima y escribir sus funerales. La víctima lleva en sí las claves de un desciframiento. Rojas intenta rescatarla de su indefensión y recrear desde sus actos un heroísmo necesario: «Sólo veo al inmolado de Concepción que hizo humo/ su carne y ardió por Chile entero en las gradas/ de la catedral...». Estos textos a modo de homenajes son muy comunes en su poesía y van más allá del trato con los poetas admirados y las víctimas de la historia para intervenir directamente en su propia historia familiar y hacer de la herencia y los lazos consanguíneos una especie de prosapia imaginaria. Amparado por cierta parentela vallejiana, Rojas asciende y desciende en su propio árbol genealógico en busca de su tribu: su infancia en Lebu, su padre minero, su madre, sus hermanos, sus hijos. Crea lo que él llama una «Materia de testamento» y la visualiza en forma de un grupo de trapecistas: «me imagino a mi padre/ colgado de mis pies y a mi abuelo/ de los pies de mi padre». La doble parentela de Rojas, la consanguínea y la imaginaria, se dan constantemente la mano y se confunden. Esta confusión es el eje sobre el cual gira su poesía. Al confundirse, las identidades se hacen camaleónicas y juegan al intercambio y la permutación. Pero no nos engañemos, «tanto se habla de la abolición del yo –dice Rojas– que dicho ocultamiento se ha hecho sospechoso de originalismo irrisorio». La única abolición parece ser la de la fijeza. En Rojas no hay fijeza porque la fijeza es estacionaria, identificable, y toda identificación se conforma consigo misma, con su propio reflejo. El mundo es una apariencia hecha de constantes, sutiles y múltiples trasvases. Su equivalente no es su doble. Su equivalente, en el fondo, no existe. Si *Nadie* es un Otro desconocido, si *Nadie* somos todos, si «yo es otro», entonces, en el mundo, dice Gonzalo Rojas, «casi todo es otra cosa». «De lo que se escribe no se sabe».



Carcel de amor.

Portada de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*
(Sevilla, Jacobo Cromberger, 1527).

CALLEJERO



Amadis de gaula.

Los quatro libros de Ama
dis de gaula nueuamen-
te impreſſos ⁊ hyſtoria
dos en Seuilla .·.

Portada de *amadis de Gaula* (Libros I-IV)
(Sevilla, Juan Cromberger, 1535)

Crónicas desde ningún lugar
Vamos a ciegas

Jordi Doce

La publicación en las páginas de opinión de *El País* del artículo de Juan Goytisolo «Vamos a menos» ha provocado un pequeño revuelo en nuestra ya revuelta república de las letras. A la hora de escribir estas líneas han transcurrido cinco semanas desde su aparición y menudean aún en los medios de comunicación las referencias más o menos veladas a los argumentos y acusaciones que lo conforman, reforzados por la posterior incorporación del escritor al plantel de colaboradores del *ABC Cultural* y la publicación estelar del texto de una conferencia reciente en las páginas de cultura de *El País*. Este texto, y el publicado en el suplemento del *ABC*, redundan en las razones expresadas en «Vamos a menos», pero lo hacen desde una óptica más personal y tienen por ello un interés más limitado. Quiero decir: son interesantes por cuanto añaden la visión del autor sobre su obra y su imbricación en un relato autobiográfico que es también lectura crítica de las tradiciones escogidas y desveladas por esa obra. Es un género que Goytisolo ha practicado a menudo y que constituye incluso el eje semántico de una parte sustancial de su obra, la que arranca de ciertas secciones de *Señas de identidad* y se revela plenamente en *Don Julián*. Es, también, un género en el que la reiteración y cierta tendencia al egotismo muestran el rostro menos simpático de su autor, empeñado obsesivamente en labrar su monumento literario. Gran parte del poder de convicción de «Vamos a menos» proviene de la decisión de Juan Goytisolo de desplazar el conflicto fuera del ámbito memorialístico: su juicio sobre los vicios y costumbres de nuestra sociedad literaria combina la voluntad de precisión con la apasionada indignación del moralista; alguna vez incurre en el error de ofrecerse como ejemplo o modelo alternativo, pero sin que ello estorbe su argumento.

Hay que aplaudir, ante todo, la decisión de Juan Goytisolo de afinar sus ataques al estado de nuestra literatura, denunciando el compadreo («el amiguismo pringoso y tribal»), la impostura y la falta de criterios que vician su decurso. Goytisolo ha tenido la generosidad de poner su nombre y su merecida reputación al servicio de un juicio severo y razonado de los intereses mercenarios que desprecian la creación genuina en beneficio de productos mediocres, diseñados al gusto de una lectura superficial: su gesto

es desprendido y muchos escritores jóvenes (y no tan jóvenes) o que no tenemos la posibilidad de asomarnos a las páginas de *El País* se lo agradecemos. Por lo demás, espero que no se me acuse de cínico si añado que la publicación del artículo permitió al diario madrileño apuntarse un tanto: la denuncia de Goytisolo incluía, entre otros objetivos, las directrices de las páginas y secciones culturales del diario, con especial referencia al trabajo de un señalado crítico de *Babelia* que suele ejercer de jurado en multitud de premios académicos e institucionales. La situación puede haber sido desairada para este comentarista, quien no acostumbra a verse asaeteado en su propio periódico, pero *El País* jugó la baza de la autocrítica con buen tino y atendiendo escrupulosamente al escalafón. Goytisolo suele repetir con insistencia que él es un «pájaro solitario», pero no puede negar que su biografía literaria ha estado jalonada de buenos nidos y compañías ilustres. Y en este caso *El País* fue tan generoso como el autor de *Don Julián*: casi dos páginas puso a su disposición para que cumpliera con su labor de limpieza. El resultado es un texto extenso cuyos argumentos, numerosos pero bien hilados, merecen un análisis detenido.

Parte Goytisolo de una constatación previa: «*Spain is different*, y lo es sin remedio». Las razones de esta diferencia son varias pero se resumen en que «la cultura ha sido sustituida por su simulacro mediático», «la resignación y el conformismo con los poderes fácticos reinan en el campo literario» y en la existencia de una multitud de premios y honores que recompensan «partos de mediocridad escasamente áurea cuando no atentados mortales a la inteligencia y el buen gusto». Estoy de acuerdo con las razones pero menos de acuerdo con la constatación, esa presunta diferencia que condena a España al limbo del desastre irredento. Es verdad que los últimos tiempos han sido pródigos en insultos a la inteligencia crítica, como nos recuerdan el absurdo regateo que despertó en algunas plumas menores la muerte de José Ángel Valente o las palabras de condescendencia que los mismos suelen dedicar a la poesía de Octavio Paz. No pienso que el entierro multitudinario de Sartre sea un modelo de conmemoración particularmente envidiable, como parece sugerir Ana Nuño desde *Quimera*, pero sí pediría algo más de respeto a figuras que han modificado substancialmente nuestra literatura y nuestra forma de leerla. Es molesto, cuanto menos, que un crítico cuya mayor aportación son las reseñas que semanalmente publica en *Babelia* se permita perdonar la vida al autor de *Las palabras de la tribu*, que incluye algunos de los ensayos más fecundos e iluminadores sobre nuestra poesía reciente. O que un joven novelista de anticipos millonarios como Juan Bonilla pretenda burlarse de la sustancia existencial que alienta en la poesía última de Valente. Es molesto, repito, pero no debe hacernos perder la perspectiva: la ceguera, la estupidez y la falta de generosidad no son

lacras circunscritas a nuestro tiempo y nuestro espacio. Cualquier repaso a tiempos pasados de nuestra historia nos revela, con excepciones no muy numerosas, que nuestros clásicos eran o conocidos por una minoría o indistinguibles de otros autores que ahora nos parecen mediocres y segundones. Lo mismo, hasta hoy, ha ocurrido en otras literaturas. He vivido durante ocho años en Inglaterra y no he visto que allí el aprecio por los creadores genuinos sea mayor: poetas como Charles Tomlinson o Geoffrey Hill, que han escrito algunas de las páginas más hermosas y singulares de la poesía inglesa contemporánea, son menospreciados y contestados por multitud de poetas jóvenes, como lo son, en otros géneros, Harold Pinter, William Golding o John Fowles. Sospecho que la situación en Francia o en Italia no es mucho mejor, y no digamos ya en Estados Unidos, donde cualquier profesor universitario puede descabalgar a William Faulkner de las antologías porque «expresa una visión desagradable de la clase trabajadora» (cito de entrevista que *El Cultural* hizo a Paul Lauter, pope de la escuela revisionista). El disparate, como vemos, no es sólo nacional o hispano. Y aún tenemos suerte de que la moda de lo políticamente correcto no haya colonizado nuestras universidades, imponiendo criterios bastardos a los estudios literarios. El «simulacro mediático» que Goytisolo denuncia en su artículo es, me temo, un rasgo común a las sociedades occidentales, cuyos efectos más deletéreos aún no hemos tenido el infortunio de experimentar. Sí puede señalarse el dato que este simulacro está ejerciendo o puede ejercer en una cultura de cimientos tan precarios y endebles como la nuestra. Somos un país donde, como señala Goytisolo, «la cultura es escasa y superficial, víctima de nuestra trágica discontinuidad histórica» o, por decirlo con precisión: víctima del aislamiento cultural fomentado por la Contrarreforma y que sólo a finales del siglo pasado empezó a romperse en beneficio de aires más tolerantes y liberales. Carecemos, desde luego, del sólido armazón de sociedades más estables y oreadas como la inglesa y la francesa, cuyas revistas, instituciones y editoriales hemos envidiado por la ambición de sus empeños y la altura y perdurabilidad de sus realizaciones. La comparación entre estas sociedades y «nuestra España de nuevos ricos, nuevos libres y nuevos europeos» nos sume en el pesimismo, pues si el acoso del mercado ha obligado a aquéllas a bajar el listón de sus expectativas, ¿qué no hará en un ámbito tan precario como el nuestro? Pero la frase de Goytisolo, que se pretende acusatoria y con la que es demasiado fácil estar de acuerdo, me inspira en contrapartida un optimismo que a él, tal vez, le parezca irresponsable: somos nuevos ricos, nuevos libres y nuevos europeos, lo que significa que algo ha cambiado en España en estos últimos veinte años. Goytisolo, cuya novela *Don Julián* acaba de ser reeditada en Círculo de Lectores, no puede ignorar que este sello editorial está lle-

vando a cabo la edición de las obras completas de multitud de escritores (Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Franz Kafka y un buen etcétera) cuyos libros no siempre han llegado al lector en las mejores condiciones críticas y textuales. Parecida labor realizan otras firmas (Tusquets, Pre-Textos, Fondo de Cultura Económica) que han dado a conocer textos inéditos, epistolarios y memorias de escritores de todo rango y condición. Poco a poco, en fin, hemos logrado disfrutar de cierta normalidad editorial. Es cierto que al mismo tiempo el mercado se halla saturado de novedades fungibles, destinadas a satisfacer el gusto de lectores poco exigentes, pero el mal, repito, no es sólo español. Invito a Goytisolo a que se pasee por alguna de las muchas sucursales de la cadena británica Waterstone's y encuentre algún libro de Elías Canetti, o de Philippe Jacottet, o de Günter Grass (cito adrede ejemplos muy diversos): tal vez se haga con algún ejemplar (siempre lo más reciente: no hay sitio para más), pero a costa de escarbar en verdaderos vertederos de papel impreso, estanterías y estanterías de libros que se desprenden de los dedos como arena muerta. No se confunda este optimismo con el aplauso satisfecho de Vargas Llosa a las bondades del mercado libre. Es muy probable que la labor destructiva del mercado impida –esté impidiendo ya– la creación de un cimiento vigoroso para nuestra sociedad cultural. Pero también es cierto que algo se ha hecho en la dirección contraria y que una minoría de lectores atentos (que existe y perdura) tiene hoy la oportunidad de acceder a títulos y autores que hace años eran inencontrables o ignorados. Dispone, además, de medios (información, capacidad crítica, ámbitos de protesta) con que hacer frente a este proceso erosionador. Admito que son muchas las tareas pendientes e incluso urgentes, y con frecuencia la omnipresencia de la realidad mediática mina paciencias y confianzas: es un espectáculo penoso (lo señala Juan Malpartida en su prólogo a *El amor loco* de Breton) asistir al baile de novedades nacionales y extranjeras que inundan las estanterías de nuestras librerías mientras obras realmente fundamentales de la literatura clásica y reciente se hallan por traducir o descatalogadas. Diré dos ejemplos: la correspondencia literaria de Mallarmé, reverso literal de su trama poética, y una antología abarcadora de los ensayos de Coleridge, verdadero hito de nuestra premodernidad. Otros podrían añadir su pareja de elegidos hasta cubrir con ellos las múltiples lagunas de nuestra producción editorial. Aunque aquí, de nuevo, cabe decir, no somos los únicos. La constatación no me consuela, pero ayuda a relativizar y sobre todo a no achacar exclusivamente nuestros males a una endémica *diferencia* española, a esa maldición intemporal que nos condena a repetir *ad nauseam* los viejos errores.

Lo que sí tiene mucho de específicamente español es la constante y obsesiva presencia institucional en el mundo de la cultura. Padecemos las con-

secuencias de un modelo heredado del centralismo francés pero asentado originalmente sobre los usos patrimonialistas de los Austrias, que introdujeron la cultura del halago interesado, del favor debido y recíproco y la compraventa de privilegios, honores y cargos que hoy gobierna como una segunda naturaleza el conjunto de nuestra sociedad. La combinación es letal: es difícil combatirla pues se pega a las manos como melaza y cambia constantemente de rostro. Mejor dicho: es todos los rostros. La nuestra es una sociedad donde aún, por encima de los méritos, la preparación y el trabajo, cuentan las influencias, auténticos astros de carne y hueso que establecen campos magnéticos y gravitatorios muy difíciles de sortear si se quiere salir de casa. Miguel García-Posada respondía un par de semanas después a las acusaciones de Goytisolo afirmando que el mundo de la cultura no era ni más ni menos zafio o corrupto que cualquier otro ámbito social. Estoy de acuerdo, como supongo que lo está Goytisolo, pero me entristece que el crítico de *El País* no idee mejor defensa que la traslación de responsabilidades y el amparo en la indignidad ambiente. Es el argumento de los cómplices y –literalmente– de los irresponsables. También es el síntoma de una falla moral y un error de concepto: al escritor hay que pedirle, en rigor, una postura crítica e inconformista ante la realidad y el lenguaje heredados. Pero es difícil que esta crítica se dé con libertad en un ámbito que ha confundido el valor de un creador con su prestigio público. Lo verdaderamente escandaloso de nuestra sociedad cultural es precisamente este peloteo amiguista realizado al amparo de las instituciones y con el dinero prestado con alegría por los gobernantes. Hay en España demasiados premios institucionales, demasiado honor repartido por un grupo de nombres que se repiten de jurado en jurado dibujando la cara visible de nuestra literatura. Es un exceso injustificado, confuso y a la larga trivializador. Además de que el número de grandes escritores vivos no es tan grande como esa abundancia de premios da a entender, ¿de verdad se nos quiere convencer de que la obra de Francisco Umbral está siquiera en las proximidades de la de Octavio Paz, de que José García Nieto es comparable a Jorge Luis Borges, de que Dulce María Loynaz merece la misma atención que Jorge Guillén? Una cosa es tener cierta anchura de mangas y otra muy distinta carecer de criterio. Carencia de criterio o inepcia del jurado que nos fue confirmada cuando Miguel García-Posada, miembro del mismo, confió en carta a *El País* que la candidatura de Juan Goytisolo había sido desestimada en las primeras votaciones. La grosería del gesto sólo es comparable a su gratuidad. Por cierto que al propio Goytisolo se le escapa en su denuncia un detalle significativo: ninguno de los miembros del jurado del mayor premio literario en nuestra lengua era hispanoamericano. Detalle que no hace sino rimar con la concesión del premio a un

escritor que encarna como ninguno la estrechez de miras, la indiferencia peninsular hacia la literatura del otro lado del Atlántico, el desprecio de otras tradiciones, la apoteosis de lo arbitrario localista. En este contexto, alguien como Juan Goytisolo, cuya obra madura ha sabido conectar, entre otras líneas de influencia, con lo más granado de la plural tradición hispana, siempre será visto como un alucinado, un raro de feria, el fruto disforme de un exceso de pretensiones.

En este asunto, como en tantos otros, es fácil perder la perspectiva. Es absurdo alegrarse o indignarse por la concesión de un premio literario... a menos, claro está, que se crea en ellos, que es aún más absurdo. Los premios poco o nada tienen que ver con la verdad literaria y apenas si aseguran la posteridad a los así favorecidos. Umbral merece sin duda la medalla al trabajo por las muchas horas que ha quemado ante la máquina de escribir, midiendo su vida en páginas volanderas, pero esas páginas se irán como vinieron: con el tiempo. No: los premios importan en la medida en que son un síntoma entre muchos de la falta de criterios asentados que pervierte nuestro mundo literario y que Goytisolo ha hecho bien en señalar con dedo acusador. Al autor de *Don Julián* le indigna el espectáculo de unas revistas y suplementos culturales que abundan en «compadreos, aborrecimientos y exclusiones ajenos a toda ética y sentido común», donde es norma el elogio «que no cree ni el que lo da ni el que lo lee ni a veces, si conserva una pizca de lucidez, el que lo recibe». Creo que cualquier lector mínimamente atento de nuestros suplementos (y algunas revistas) puede estar de acuerdo, siempre de forma matizada, con este veredicto. Quiero entender que la crítica de Goytisolo (ojalá lo bastante lúcida como para admitir que esos elogios mendaces puedan haber venido alguna vez en su dirección) trasciende la acusación personal para señalar los errores de método y concepto en que incurren estas publicaciones. Aquí no me queda más remedio que repetir lo que publiqué una vez en estas páginas: no es que ciertos críticos más o menos reconocibles practiquen el amiguismo con un ojo puesto en el escalafón, sino que el propio medio facilita o promueve o al menos no estorba estas prácticas. Lo realmente notable es la falta de rigor y transparencia de estos suplementos: las mismas firmas se repiten semana tras semana, predominan las entrevistas a autores de la casa, convertidas en anuncios publicitarios, se encargan reseñas a amigos conocidos del autor o personas que carecen de la preparación adecuada, se ningunea o plagia el trabajo de estudiosos, introductores y traductores, se arrumba el trabajo serio y contrastado de un semidesconocido en beneficio del capricho de un escritor famoso... Muchas de estas prácticas son graves y no dicen nada bueno sobre el estado moral de nuestra literatura. Tampoco estoy seguro de que sean exclusivas de nuestro país, aunque sin duda el

proverbial clientelismo hispano es un problema añadido. Cualquier pretensión de transparencia queda en entredicho cuando los mismos nombres llenan una y otra vez las mismas páginas: el cambio es crucial a la hora de despejar un ambiente viciado.

Goytisolo propone como remedio la creación de un Defensor del Lector Literario, encargado expresamente de «señalar los usos y abusos de nuestro peculiar Parnaso». No sé si menosprecia un tanto la capacidad del lector informado para defenderse por sí solo: pienso que bastaría con que los suplementos ofrecieran una o dos de sus páginas a sus lectores insatisfechos o disconformes. Últimamente se han escrito cientos de folios sobre el valor y función de nuestra crítica pero nadie ha señalado esta carencia fundamental: la imposibilidad del lector o del propio autor de responder por escrito al juicio de sus comentaristas. La impunidad de que gozan los críticos es asombrosa y desde luego pone en entredicho todas sus defensas. La crítica es diálogo, reconocimiento del otro y de lo otro, y también, en última instancia, miseria de la razón ante el fulgor de la palabra creadora. Pero nuestra sociedad sólo recientemente ha amanecido a la luz de la conversación y el respeto a la palabra y la razón ajenas: es un aprendizaje arduo pero que ha dado ya sus frutos en la obra de algunos ensayistas y pensadores. Pienso que por ahí debe ir el rumbo de una cultura empeñada en canalizar y extender los dones de la tolerancia, la curiosidad, el respeto y el libre intercambio de ideas. Por encima de las fallas o carencias personales, es necesario crear códigos de conducta e higiene que limiten al mínimo los posibles abusos. Y, por último, un ruego personal: algo más de generosidad con aquellos individuos (traductores, difusores, introductores) que a pesar de su modestia ayudan a sostener la trama editorial sin la cual no existirían productos más urgentes o efímeros. En ausencia de estas correcciones, más que a menos vamos a ciegas: faltos de una idea clara de los límites, virtudes y carencias de nuestra literatura es muy difícil que la creación y el pensamiento puedan salir del infantilismo que tantas veces ha arruinado a nuestras mejores mentes.

Decía antes que tal vez Goytisolo no confía lo bastante en la libertad y la inteligencia de ese lector atento para defenderse sin muletas: ser libre es también cobrar conciencia de la propia autoridad. Espero no pecar de malicia si confieso que esa figura del Defensor del Lector Literario me inquieta por demasiado parecida al propio Juan Goytisolo: después de todo, Goytisolo no ha dudado en mostrarse como modelo alternativo en cuantas diatribas ha dedicado a España. Añado que mi admiración por la figura y la obra del autor de *Don Julián* no me impide advertir en su discurso ciertos rasgos que merman su atractivo y que no en balde evocan peligrosamente algunas de las actitudes que él mismo denuncia. Su artículo no es tanto un

juicio crítico como una filípica, fundada en la generalización y el maximalismo: tiene razón pero no toda la razón, y sobre todo: olvida otras razones igualmente razonables que matizan y relativizan su panorama. Su tono apocalíptico niega que algunas cosas han cambiado en este país, y para bien, a expensas de que otras tantas necesiten con urgencia una crítica y una corrección: entre ellas la educación, verdadera piedra fundacional de nuestra cultura y cuya endeblez causa verdadera alarma; pero el tema exige por sí solo otra crónica. «Vamos a menos» es un artículo necesario pero no bien calibrado, que adolece además de una carencia añadida: Goytisolo se ha lanzado a la arena de la actualidad literaria pero los nombres que invoca en su defensa son los de su generación, escritores que ya han dado lo mejor de sí o gozan a su vez del consenso crítico: Julián Ríos, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez. ¿Es que no existen escritores más jóvenes de valía, poetas, novelistas y ensayistas con obras que exhiban la alianza siempre infrecuente de vocación, inteligencia y honestidad intelectual? Yo creo que sí los hay, y que Goytisolo haría bien en nombrarlos si los conoce. Y si no los conoce, hace mal en extender un juicio sumario sobre todos los aspectos de nuestra literatura. La verdad es siempre más plural y más compleja de lo que nuestros rencores, reales e imaginados, nos dejan vislumbrar. Al releer «Vamos a menos», pasado el deslumbramiento de la primera lectura, recordé las palabras con que Octavio Paz definía esos rasgos del México premoderno que aún hoy perviven como herencia de la cultura española: «el amor a las generalizaciones y el desprecio a los hechos particulares, nuestra antipatía por toda explicación pluralista y nuestro nihilismo más bien cínico». Se trata de pervivencias que también pervierten nuestro discurso crítico y que Goytisolo, sin duda a su pesar, deja asomar por entre las grietas de sus ensayos, cuando no al hilo de reminiscencias autobiográficas que persiguen nuestra edificación. Sé bien que Goytisolo está muy por encima, por ejemplo y por obra, de muchos de los críticos y escritores que le niegan el pan y la sal, pero sé también que un discurso que remite a uno mismo como fuente constante de autenticidad y pureza intelectual (por mucho que en este caso se invoquen los efectos benéficos del hibridaje y la impureza) corre el riesgo de encastillarse en una retórica incapaz de reconocer la genuina y diversa dimensión del prójimo.

Carta de Argentina
La mafia

Jorge Andrade

> «Pero la mafia era y es otra cosa: es un 'sistema' que en Sicilia contiene y mueve los intereses económicos y de poder de una clase que aproximadamente podemos llamar burguesa y que no nace y se desarrolla en el 'vacío' que deja el Estado (es decir cuando el Estado con sus leyes y funciones es débil o está ausente) sino 'dentro' del Estado. La mafia, en suma, no es otra cosa que una burguesía parasitaria, una burguesía que no *emprende* sino que sólo *saca provecho*.»
>
> Leonardo Sciacia (en el Apéndice de su novela *Il giorno della civetta*)*

Como una operatoria de magnitud «nunca vista» calificó el Subcomité del Senado de los Estados Unidos, presidido por el senador Carl Levin y encargado de investigar la participación de instituciones financieras de ese país en el lavado de dinero, a la triangulación de dólares entre el Banco República, de la Argentina, el Federal Bank, *shell bank* (banco cáscara) de las Bahamas y el Citibank de Nueva York. La citada magnitud superó los 4.500 millones de dólares (más de 800.000 millones de pesetas) en siete años y medio, de 1992 a 2000 y hubo meses en que las operaciones rondaron los 100 millones de dólares (18.000 millones de pesetas aproximadamente).

El Banco República, que en 1995 tuvo que ser salvado de sus dificultades financieras por el Banco Central de la República Argentina (organismo de control bancario similar al Banco de España) y que 1996 recibió las peores calificaciones de los inspectores de éste, fue autorizado por el propio Banco Central a comprar dos bancos provinciales de capital público, previamente saneados con cargo al erario. El Banco República, que produjo el vaciamiento de esos bancos y que fue favorecido con el silencio o la complacencia del presidente y el directorio del Banco Central ante todas sus irregularidades y conductas presuntamente delictivas, era el eslabón argen-

* *La traducción del italiano corresponde al autor de esta nota.*

tino en una cadena de blanqueo de dineros no declarados al fisco con la complicidad de la cúpula del Citibank en Nueva York, como quedó demostrado en el subcomité del senador Carl Levin. El dinero negro, que no son sólo los narcodólares sino el que proviene de los sobornos, del contrabando, de la venta ilegal de armas y de la evasión impositiva, salía del país hacia el banco fachada de Bahamas (una dirección postal y un membrete), propiedad de los mismos dueños del Banco República, se canalizaba por el Citibank de Nueva York y volvía al país blanqueado en forma de préstamos a través del Banco República. Alimentaba a la corporación CEI, filial del Citibank de la Argentina a la que estaba asociada el grupo dueño del Banco República, el Federal Bank de Bahamas y Telefónica de Argentina.

El CEI utilizó ese dinero, además de títulos de la deuda pública desvalorizados que las autoridades argentinas tomaron al cien por ciento, para quedarse con una de las porciones más substanciosas de la privatización de empresas del Estado argentino. Por otra parte el Citibank y el Banco República fueron socios de Telefónica en la adjudicación de la mitad de la empresa argentina de teléfonos. Más tarde, cuando el ex presidente Menem intentaba presentarse a un tercer mandato presidencial violando la Constitución que lo prohibe expresamente, el grupo CEI asociado con Telefónica Internacional se hizo con la mayoría accionaria de numerosos medios televisivos y radiales para apoyar esa pretensión. Si hubiera dudas acerca de la amistad comercial entre ambas empresas baste con referir que John Reed, el número uno del banco de Nueva York, que tuvo que dar explicaciones al Senado de los Estados Unidos en el caso de los negocios ilegales del hermano del ex presidente mexicano Salinas de Gortari, se retiró del Citibank y obtuvo refugio discreto en el directorio de Telefónica Internacional y/o Terra.

Por el fluido canal construido por la *entente cordiale* de bancos en cuestión, circularon también narcodólares del cártel mexicano de Juárez con la participación de otra entidad financiera argentina, sobornos de IBM por la informatización de las sucursales del Banco de la Nación Argentina (banco de capital estatal) y algunas otras menudencias como dinero destinado a cuentas abiertas en paraísos fiscales por altos funcionarios del gobierno Menem.

Nada de esto habría salido a la luz si no hubiera sido por la acción personal y financiada por su propio peculio de dos diputados que no recibieron el menor apoyo del cuerpo a que pertenecen. Son Elisa Carrió, miembro de la Unión Cívica Radical, uno de los socios de la gobernante Alianza, bajo sospecha de ser una peligrosa centroizquierdista, y el libre de toda sospecha Gustavo Gutiérrez, integrante de un partido provincial de

ideología conservadora. Más que ser apoyados se les dificultó todo lo posible la tarea desde las esferas oficiales porque en la voluminosísima documentación que fundamenta el caso –que los parlamentarios argentinos se sintieron obligados a presentar al Senado de los Estados Unidos para impulsar su investigación– y que el actual gobierno del presidente de la Rúa trata de conseguir e impedir que se le devuelva a los diputados, constaría el nombre de personajes vinculados con los más altos niveles del gobierno anterior y, quién lo podría asegurar, quizá de alguno relacionado con el actual.

El caso Citibank de Nueva York-Banco República es uno, importante, pero sólo uno de los que florecieron en estos años del jubileo neoliberal aperturista y privatizador. Es un *affaire* periférico, de los márgenes del mundo, donde hubo ya numerosos homicidios y sospechosos suicidios rodeados de simbología mafiosa de personas que de una u otra manera estaban vinculadas o eran cercanas a los bancos citados y a su grupo filial CEI, así como hay otras víctimas relacionadas con otros grupos económicos. La guerra se dirime en las fronteras pero los *capimafia* están en la metrópoli.

En las fronteras se libran las guerras convencionales que dan de comer a la industria armamentista y a la burocracia bélica, lejos del territorio de la potencia hegemónica, como siempre, y se libra la guerra mafiosa por las porciones del desmantelamiento neoliberal del Estado. Es la guerra del capitalismo salvaje que se ha apoderado a precio vil del patrimonio acumulado a lo largo de generaciones por los países capitalistas periféricos y que brinda en el banquete funerario del comunismo real fracasado.

Uno puede preguntarse por qué la obsesión del neoliberalismo por limitar las funciones del Estado, más que ello, por debilitar el Estado, cuando el capitalismo expansionista se apoyó en el poder del Estado para llevar a cabo las campañas imperialistas de final del siglo XIX y principio del XX. En primer lugar hay que aclarar que la ofensiva antiestatalista se dirige particularmente a los de los países del Tercer Mundo. Los aparatos del Estado en las naciones centrales siguen siendo fuertes y no dejan de incrementar sus presupuestos porque continúan administrando la maquinaria protectora del capitalismo concentrado (la predicción de Marx acerca de la concentración capitalista parece estar realizándose hoy, pero con una salvedad que Marx no podía conocer: el capital ha tenido éxito en desconcertar a la clase obrera con la dispersión tecnológica y en desmovilizarla con el paro masivo volviéndola enemiga de sí misma) aunque la administran con costo a cargo de toda su población. Hay avances del capital sobre el Estado en estos países, aunque moderados y que en todo caso no apuntan al poder de la Nación frente a terceros. La gran ofensiva se dirige a las naciones débi-

les con el fin de facilitar los negocios que se realizan en ellas, incidiendo en el dictado y aplicación de las leyes, y en el poder de policía. Al capital concentrado le resulta más fácil imponer su voluntad a los Estados raquíticos. Funcionarios mal pagados son más fáciles de corromper.

Lo cierto es que la democracia liberal se ha transformado en una ficción, sobre todo en los países marginales. Es la ficción de que el pueblo elige a sus representantes y decide a través de ellos. La realidad es que los que toman las decisiones son oligarquías opacas, que se eligen por cooptación, que deciden dentro de sistemas autoritarios como son los consejos de administración empresariales y transfieren después esas decisiones a la política.

El liberalismo económico ha realizado y difundido a través de los medios que maneja una manipulación semántica eficaz y letal. Ha confundido deliberadamente los términos «expansión capitalista» y «desarrollo». La expansión capitalista tiene su propia lógica que es la de la acumulación –de capital y de poder– no importa con qué insumos. Quiere decir que, digamos con un ejemplo sencillo, entre la inversión en tecnología y el empleo de mano de obra optará por una u otra según el criterio de rentabilidad, es decir optará por aquélla que produzca la mayor rentabilidad final. La endeble expansión argentina de la primera mitad de los noventa fue capital-intensiva y reprimarizadora (regresiva hacia la exportación de productos con escaso o nulo valor agregado) y ha hecho saltar la tasa de desempleo del 2% al 15% más otro tanto igual de subempleo. La expansión capitalista en la actual coyuntura, y tal vez ya estructuralmente, presiona sin cesar los salarios a la baja y destruye puestos de trabajo.

El «desarrollo» es otra cosa que la reproducción del capital. El desarrollo es un proyecto político de distribución equitativa de la riqueza pensado para el progreso de la sociedad en su conjunto.

La lógica del mercado que, como enfatizan los economistas neoliberales, tiene como único motor el interés, le hace desentenderse de cualquier prevención moral: el capital debe acumular para que luego, como efecto subsidiario, la copa desborde distribuyendo el beneficio marginal a los más desfavorecidos. Eso no ocurre nunca, porque la lógica de la acumulación es circular y endogámica, se alimenta a sí misma. Teniendo como único motor el interés se lleva por delante todos los otros paradigmas de decisión de la sociedad. El capital presiona para que se dicten leyes a su medida, más tarde violenta su interpretación para que lo favorezcan. No obstante en los últimos años de ultraliberalismo financiero y descontroles del sistema bancario mundial se ha producido un salto cualitativo: el capital viola sistemáticamente la ley. El monstruoso flujo de dinero opaco que circula, se pierde y mimetiza en el permisivo sistema financiero global, ha produ-

cido una simbiosis entre capitales blancos y capitales procedentes de negocios turbios (recuerdo: droga, tráfico de armas, evasión impositiva, contrabando, sobornos, los principales pero no los únicos). Contaminado el capital productivo, o una parte muy significativa de él, por el capital parasitario mafioso, se introduce en el aparato del Estado y transgrede la ley. El lavado de sumas de dinero tan enormes sólo puede disimularse en grandes bancos del primer mundo. Hubiera sido imposible ocultar en el pequeño sistema financiero argentino las cifras del *affaire* Citibank. En consecuencia no nos tenemos que engañar: el trabajo sucio se hace en las fronteras, los homicidios y los «suicidios» mafiosos producidos por la guerra entre «familias» se cometen en los márgenes, pero los capos, con pleno conocimiento de los hechos y con carácter de organizadores, como en el caso que ahora trata el Senado de los Estados Unidos, o con una piadosa e hipócrita mirada al costado cuando pretenden estar manipulando «dólares limpios» que provienen de negocios sucios, tienen domicilio conocido en la metrópoli.



Portada de Francisco Vázquez, *Libro de Palmerín de Oliva*
(Libro I) (Sevilla, Jácome Cromberger, 1553).

Carta de Chile
Cuestaciones

Manuel Corrada

Los supermercados chilenos representan una cara rutilante de las liberalizaciones en todos los ámbitos posibles derivadas de la economía neoliberal. Por ejemplo: abren hasta las diez, once de la noche y se hallan ubicados en el casco urbano. Hasta aquí, previsible. Que se mezclen el champú con la ternera, las camisetas con la leche en polvo y la lechuga con las aspirinas, un anhelo del capitalismo pujante. Que unos chiquillos de catorce años, sin contrato de trabajo, metan las sardinas y la botella de aceite en una bolsa plástica, uno de los paliativos posmodernos de la pobreza. Y para no quedar cortos de rasgos típicos, desde hace un tiempo se ha popularizado la costumbre de que al pagar la cajera pregunte si se dejaría el cambio para una institución benéfica, pues cada cadena de estos emporios se ha identificado con una causa caritativa vinculada a una orden religiosa. Esta moda, iniciada por el *Hogar de Cristo*, una fundación de beneficencia al alero de los jesuitas, no ha encontrado ninguna resistencia para propagarse porque responde a dos tradiciones comunes.

En primer lugar, la novedad no cae del cielo ni surge de la nada. Vino del hecho de que a la salida de comercios, cafés y panaderías suelen encontrarse mendigos y niños pordioseros que piden, que estiran la mano para recoger las monedas que han sobrado de la compra. La varita mágica de la mercadotecnia ha transformado esta cantera cotidiana en un negocio. Lo habitual, pues ¿podría inspirarse en la luna? Basta recordar que los contactos telefónicos copiaron las citas a ciegas y otros ángulos del baile de máscaras con los cuales se entretenían los gays neoyorquinos en la *Grand Central Station*, gracias a la posibilidad de llamar a los teléfonos de uso público que plagaban la concurrida estación. De la misma manera que los 902 dieron forma de negocio a una costumbre, sepultándola, en las puertas de los supermercados, cada vez menos niños tironean de la manga para pedir limosna.

Pero, en segundo lugar, en Chile resulta corriente pedir. Incluso se ha institucionalizado. Día sí día no una colecta hace su agosto. Prohibidas en los años cincuenta a raíz de la exagerada frecuencia, oscuros propósitos y turbias contabilidades a las cuales habían llegado, dos se salvaron. Una para

los bomberos, cuerpo que apaga incendios por amor al arte, y otra para la *Cruz Roja*. Pero en los tiempos del pinochetismo no sólo reaparecieron sino que gozaron de un auge enorme. Entre esta macedonia de colectas destacaban las de las damas de colores, las de las de verde, marrón, lila, azul o calipso, las de unas señoras multicolores que obtuvieron pasaporte para salir a pedir por las calles durante las mañanas.

Estos coloridos grupos femeninos cumplen un papel piadoso con los enfermos de los hospitales públicos. Desde dar noticias a la familia acerca de la salud del pariente ingresado, acompañar a los solitarios, gestionar la obtención de medicamentos cuando no se dispone de medios. En fin, tratan de aliviar la angustia y de humanizar la estadía en uno de estos lugares cuya arquitectura, en muchas oportunidades, refresca las páginas más grises que se hayan escrito acerca del confinamiento de las enfermedades. Que sean públicos también refleja la solvencia económica de los ingresados. Por lo siguiente. Tradicionalmente, los descuentos para salud de los salarios iban a un fondo común que se repartía en un sistema solidario que daba asistencia a todos los ciudadanos. Desde comienzos de los ochenta, una modificación legal ha hecho posible que cada cual opte entre un fondo estatal o un invento, privado, por supuesto, que, sin entrar en sus complejos pormenores, derivó en una nueva cartografía de la salud chilena.

Porque un resultado de esta apertura se ha traducido en que en la práctica convivan en paralelo dos realidades cuyas diferencias resaltan con nitidez. Clínicas privadas para quienes poseen altos ingresos; hospitales públicos para los demás, es decir, para la gran mayoría de los ciudadanos. Este ritmo a dos compases repercute, evidentemente, en el trato hacia los enfermos, en el aspecto de los edificios, en la cordialidad. Al glamur de enfermeras vaporosas, casi se podría sospechar que ciertos prototipos de belleza suponen un extra en los criterios selectivos de la oferta de empleo, se oponen otras que ni son tan delgadas, ni llevan el pelo prolijo, ni derraman estilo y deseo, pero que una vez conocidos los bajísimos sueldos que cobran y la intensidad del trabajo que realizan se termina por creer que son unas santas.

Esto en lo que toca a los aspectos, pues desde el punto de vista de las técnicas médicas y de la calidad de las prestaciones, las diferencias son mínimas, encima de que los mismos médicos trabajan tanto en lo público, por lo general un rato durante las mañanas, como en lo privado, la mayor parte del día. Sin embargo, por la crudeza de la atmósfera hospitalaria la presencia de las damas, las de colores, las voluntarias según se las denomina, presenta la sonrisa que el convaleciente de una intervención quirúrgica agradece cuando yace en una cama metálica de blanco desconchado, oye la

angustia de un viejo después de una noche de insomnio, tiende la mano a los padres de un hijo que padece un mal atroz.

Pero estas agrupaciones fueron también una salida para organizar grupos sociales proclives a la dictadura. Hace poco tiempo, Estela, mujer de un militar procesado por su relación con el asesinato en Buenos Aires de un ex jefe del estado mayor de la defensa, decía en una entrevista: «¡Qué impotencia para una mujer que sacrificó su vida para ayudar a la gente! Pertenecí a todos los voluntariados. Si mi marido no ha sido ningún torturador». ¿Tantos voluntariados? Pues sí. Algo menos de veinte colores forman el repertorio de los voluntariados, de las damas de color, de estas señoras que junto a otras instituciones hacen colectas. Pero contrastan estas manos que piden, tan chilenas, con el desprestigio enorme que posee el Estado. Mientras éste aparece como un cero a la izquierda, cuando pronunciar la palabra impuestos significa un anatema, las damas y todo el reguero de instituciones que dependen de órdenes religiosas gozan de una enorme popularidad, funcionan como la perla noble y bondadosa, la realización en la tierra del da y no mires a quién.

En el ambiente de furor pedigüeña, cualquier obstáculo, ni que decir de críticas, suena pésimo. Por ejemplo, un animador de la tele, Mario Kreutzberger, alias don Francisco, realiza anualmente un programa que dura veinticuatro horas en beneficio de una institución privada que ayuda a rehabilitar minusválidos. En diciembre pasado trinaba hecho un jabalí: los tribunales de justicia procesaron a Pinochet justo coincidiendo con el inicio de su maratónica fiesta. La dichosa noticia distraía.

Pero también hay gente que da sin que una cajera de supermercado le haya reclamado el cambio para una obra de caridad pía, una dama de colorines le acerque la cesta, ni lo bombardeen en todas las cadenas de televisión para que salga corriendo a dejar un donativo en un banco.

Efectivamente, el patrimonio del mejor museo chileno ha sido el regalo de un hombre de talante excepcional. Arquitecto, refinado, conocedor de las vanguardias históricas en todas sus manifestaciones, Sergio Larraín coleccionó durante décadas objetos de arte precolombino que donó, mediados los setenta, para la formación de un museo en Santiago.

En 1981, alojado en el hasta ese minuto ruinoso edificio de la Real Aduana, obra de 1807 del ingeniero español Agustín Caballero, fue abierta al público esta magnífica colección, entonces con mil quinientas piezas y que hoy día cuenta con más de tres mil, siendo las últimas recibidas un puñado que su mecenas guardó consigo hasta su fallecimiento ocurrido hará ahora en junio dos años. Sin delimitaciones geopolíticas o geográficas, este museo abarca el arte de las culturas existentes en toda América

antes de la llegada de los españoles. Figuritas ecuatorianas que han visto miles de amaneceres, rarezas antropomórficas impregnadas de secretos o estatuillas de arcaicas culturas mexicanas conviven con los deslumbrantes textiles chimú. Sin ensalzar el prestigio de las órdenes religiosas, sin ampliar su legitimidad, sin compensar los déficits de un Estado reducido a un mero inventario de labores administrativas, ni aupar agrupaciones sociales para desacreditar a las instituciones civiles y políticas, el Museo de Arte Precolombino y la generosidad inmensa con miras de largo alcance de este proyecto, por fortuna, muestran que Chile no se resume en los supermercados.

Cine español
La cosecha del 2000

José Agustín Mahieu

Hay noticias buenas y noticias malas. El cine siempre ha sido un asunto azaroso y nunca ha desmentido esta regla. Por ejemplo, la producción ha aumentado: 92 películas estrenadas, la cifra más alta de los últimos 15 años. No obstante, (noticia mala) la cuota de mercado del cine español descendió al 10% (14,5% en el año 1999) mientras disminuía también la entrada de películas europeas, pero aumentaba considerablemente la de filmes norteamericanos.

Mientras se espera que en el 2001 se produzca una recuperación que eleve la cuota hasta el 15%, hay que examinar con qué materiales se cuenta. Sin duda hay elementos que angustian a los productores, porque se resisten a obedecer a los cálculos de mercado: ese imponderable que se suele llamar talento, tan raro como la imaginación.

Hay que decir que la cosecha del 2000 fue interesante y variada, aunque sin alcanzar cimas artísticas memorables. Una sorpresa –también su premio Goya como mejor película– fue la *opera prima* de Achero Mañas *El Bola*. Es un filme sensible, tan modesto en producción como alto en su forma de incidir en un problema humano y social poco transitado aquí: los malos tratos a los niños por sus propios padres. Además de su imaginativa puesta en escena, el debutante Achero Mañas muestra una gran capacidad para dirigir a sus protagonistas infantiles.

Hubo más debutantes, lo cual puede considerarse como un signo de salud industrial o tal vez como muestra de que llegar a dirigir películas no es tan difícil como antes. En este apartado hubo obras de interés, como *Sé quien eres* de Patricia Ferreyra (otro síntoma es que aumenta el número de mujeres directoras) que construye un denso y complejo relato. A través de una extraña afección mental que trastoca la memoria, lleva a su protagonista (el excelente Miguel Ángel Solá) a recordar su intervención en su oscuro complot político.

Otra mujer, Laura Maña, concibió un filme realmente interesante, *Sexo por compasión*, realizado íntegramente en México, aunque ella y la producción son españolas. El título revela la historia: una apacible ama de casa cuyo marido se aleja sin dar noticia de su paredero, descubre que hace el

bien a muchos vecinos entregándose a ellos. Irónica, divertida y sutilmente feminista, fue otra de las buenas sorpresas del año.

El otro barrio, como *El bola*, tiene que ver con la infancia. Su protagonista es un niño problemático, que mata accidentalmente a un amigo y que deberá pasar dificultades hasta salir de esa situación, internado –prácticamente preso– en un centro de reeducación de menores. Esta obra dirigida por Salvador García Ruiz es un inteligente análisis de conductas y, como alude el título, muestra el paso entre dos ámbitos distintos.

Hubo más debutantes: Daniel Monzón, antes crítico, pasó a la dirección con *El corazón del guerrero*, una divertida sátira de los «comics» estilo *Sword and Sorcery* hecha con humor y evidente afición al género; Cesc Gay, que había realizado en Nueva York un pequeño filme experimental bastante imaginativo, dirigió a su regreso, con más medios, una comedia juvenil bastante desenfadada, *Krampak*, con tintes gay.

El apartado gran producción –con pretensiones de éxito comercial– fue llenado por *La comunidad*, de Álex de la Iglesia, divertida comedia esperpéntica con abundantes recursos espectaculares. Cumplió su objetivo con un gran éxito de público, pero no va demasiado lejos.

El segundo mayor éxito de recaudación fue para *Año Mariano* (Fernando Guillén Cuervo, Karra Errejalde) con resultados artísticos mucho más bajos que en la anterior. Es una burda sátira a ciertos fanatismos religiosos aprovechados para estafar a los crédulos, lo cual no estaría mal si se hubiese tratado con menos torpeza.

Hay que recordar asimismo las obras presentadas por autores de larga trayectoria como José Luis Borau, Gonzalo Suárez y José Luis Garci. Del primero se vio *Leo*, un interesante relato sobre vidas torturadas por la pasión y el odio, que además –cosa rara en el actual cine español– se aparta del clásico ambiente de alta o media burguesía para internarse en un mundo de bajo poder adquisitivo.

Gonzalo Suárez, un escritor que a veces hace cine «para estirar las piernas», se aleja esta vez de sus fascinantes relatos literarios para acercarse en *El portero* a una historia más sencilla pero original: un portero de fútbol que recorre los depauperados pueblos de la posguerra con una portería a cuestas, apostando a que detendrá los penaltis que le tiren. En cuanto a José Luis Garci, constante candidato al Oscar (ganó una vez, perdió otras tres) presentó *You are the One*, un correcto melodrama muy bien realizado, donde desde el título a su fotografía en blanco y negro, evoca al gran cine norteamericano de los años 40. A pesar de ello no consiguió la candidatura. Tal vez, como en el dicho latinoamericano, porque fue como llevar «naranjas al Paraguay».

En un grupo de películas valiosas, debe figurar *Obra Maestra*, de David Trueba, ácida y divertida historia de dos impresentables aspirantes a cineastas que para ello secuestran a una actriz famosa. También poseen virtudes dos *road movies* muy interesantes: *Fugitivas* (Miguel Hermoso) y *Kasbah* (Mariano Barroso) que cumplen las reglas del género a través de dos ámbitos exóticos: el sur de España hasta Cádiz y el sur de Marruecos.

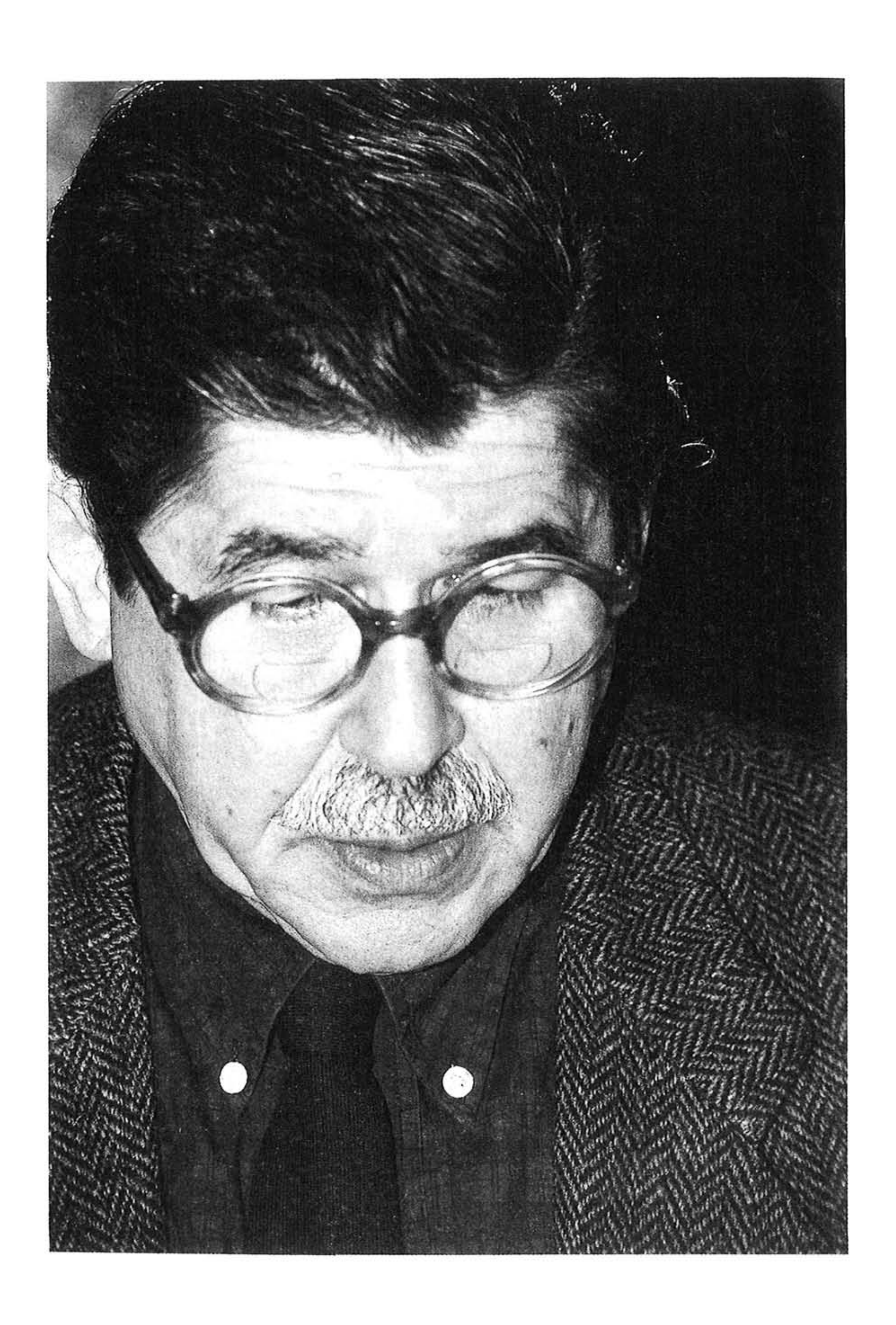
Hay un género –o mejor dicho una elección cinematográfica– que es habitualmente menospreciado por la industria del espectáculo: el documental. El cine español contó en el 2000 con tres ejemplos relevantes; *Calle 54* de Fernando Trueba, *La espalda del mundo* de Javier Corcuera y *A propósito de Buñuel*, dirigido por Javier Royo y José López-Linares.

Calle 54 es un atractivo muestrario de las corrientes de la música latina desde el bolero hasta la salsa y sus cruces con el jazz. Tanto la música como el montaje son excelentes. *A propósito de Buñuel* muestra la trayectoria y la creación fílmica del gran aragonés desde el estallido de *Un chien andalou* hasta su canonización actual. Muy buena, aunque sin superar la notable investigación de su anterior trabajo, *Asaltar los cielos*, la vida del asesino de Trotsky. Por último *La espalda del mundo*, producida y orientada por Elías Querejeta, muestra con talento y profundidad tres visiones de la intolerancia: la miseria infantil en Perú, la persecución de los kurdos por el gobierno turco y la forma más refinada del crimen legal, la pena de muerte. Realmente notable.

Hay un capítulo especial en el panorama del cine español: las coproducciones. Algunas son francesas, casi siempre baratas; la mayoría hechas en Latinoamérica; curiosamente, hay una portuguesa (*La carta*) del nonagenario y genial Manoel de Oliveira. Pero la mayor contribución viene de Hispanoamérica. Las hay de todo tipo y color. Quizá la más notable sea *Plata Quemada*, del argentino Marcelo Piñeyro, sobre la novela de Ricardo Piglia. De Perú vino *Pantaleón y las visitadoras*, divertida adaptación de la obra de Vargas Llosa hecha por Francisco Lombardi, el realizador más interesante de aquel país, aunque ésta no es su mejor obra. Y de Cuba llega *Lista de espera*, simpática historia dirigida por Juan Carlos Tabio.

Un caso especial es *La Virgen de los Sicarios*, excelente filme del franco-iraní Barbet Schroeder (que rueda en Francia, Estados Unidos y ahora en Colombia, donde pasó su infancia) y que también fue productor de muchos filmes de Eric Rohmer.

Che, hasta la victoria siempre de Juan Carlos Desanzo y *Operación Fangio*, de Alberto Lecchi, son dos producciones menores del cine argentino. De este último es *Nueces para el amor*, bastante mejor.



Alfredo Bryce Echenique.

Entrevista a Alfredo Bryce Echenique

Reina Roffé

–En el prólogo a la edición de sus Cuentos Completos, *Julio Ortega dice que sus novelas son «biografías imaginarias, que se deben al arte del sujeto digresivo». ¿Está de acuerdo?*

–Yo diría que hay un tono muy confesional en algunos de mis libros, muchos de ellos escritos en primera persona; primera persona que apela al lector de una manera directa. El lector se puede palpar. El sujeto narrante recrea relatos a partir de la memoria, hay una reconstrucción de vida a través de relatos. Los personajes son, en general, perdedores que narran historias de desencantos, de heridas; pero, en la medida que recuentan con humor los distintos episodios de su vida, recuperan la dignidad.

–Los personajes viajan, escriben, cuentan historias en dos planos que parecen fundirse, el imaginario y el real. ¿Son aventureros trashumantes, como señalan los críticos?

–Son personajes que mezclan la ficción con la vida misma y que se mueven mucho, van a distintos países, incluso a continentes distintos. Después de *Un mundo para Julius*, que es una novela fundamentalmente anclada en Lima, entre los años 40 y 60, y de los cuentos de *Huerto cerrado*, que también están ubicados en Lima, en mi tercer libro, *La felicidad ja ja*, ya aparece algún relato sobre París. Este libro me dio la luz verde para hablar sobre otros lugares. A mí me llamaba mucho la atención que los escritores del llamado *boom* latinoamericano –que eran mis maestros, mis mayores, algunos de los cuales conocí y traté mucho, con algunos incluso tuve amistad–, que vivían fuera de su país desde hacía años, como Cortázar, no miraran más la sociedad del lugar donde residían, pues hablaban casi exclusivamente de sus países de origen. Yo tuve la enorme suerte de ingresar en la enseñanza universitaria francesa en el año 68. En la universidad, tenía un colega que era profesor de literatura latinoamericana y un excelente traductor al francés; recuerdo que le di para leer mi primer cuento sobre París. Me dijo que no era mejor ni peor que los otros que yo había escrito, pero que éste era un cuento insólito, porque esa mirada de París que yo refleja-

ba no la podía dar ningun parisiense, y él lo era. Yo pensaba que un artista –por ejemplo Picasso, que toma de las artes africanas y asiáticas– debe recoger de todo. Mi curiosidad iba por ahí. Entonces, a partir de mi tercer libro, aparecen asomos a personajes situados en contextos que no son necesariamente peruanos. Y con la novela *Tantas veces Pedro*, surge también el tema del viaje, de la errancia.

–Hay quienes dicen que sus protagonistas son trasuntos de usted mismo. ¿Coincide con esta opinión?

–Cada vez estoy menos de acuerdo con eso, porque yo recojo mucho de la observación, de lo que veo en los otros. Tal vez lo que hago es apropiarme de los demás y hacerlos convivir conmigo durante tanto tiempo, todo lo que dura el proceso de una novela, que ya forman parte de mí, pero son personajes, los devuelvo en forma de personajes.

–Así como algunos de sus textos periodísticos contienen la tensión del relato ficcional, sus cuentos, en cambio, no obedecen a las pautas del género, las que dieron Poe y también los rioplatenses Horacio Quiroga y Julio Cortázar, entre otros. ¿Por qué?

–Mis cuentos se permiten, yo creo que los de Cortázar también, ciertas licencias que horadan el cuento básico, el que exige tensión y desenlace insólito, porque contienen digresiones y relatos dentro del cuento. Hay un relato en *La felicidad ja ja* que tiene cuatro cuentos mezclados. Es decir, tienen la extensión del cuento, pero no tienen gran *suspense* ni elemento de sorpresa final. Recuerdo que Julio Ramón Ribeyro, que es un cuentista extraordinario y gran amigo mío de muchos años, cuando leyó el manuscrito de mi primer libro de cuentos, me dijo: no tienen desenlace, no te llevan a donde uno creía que te iban a llevar e incluso crean una atmósfera claustrofóbica. De ahí vino el título, *Huerto cerrado.*

–¿Podríamos decir que para usted gravita más la vitalidad del lenguaje, sobre todo del lenguaje oral, que la fábula en sí?

–Para mí es muy importante crear un tono. Ese tono, lógicamente, es el lenguaje. Yo he querido recuperar –no creo que fuera una empresa consciente al comienzo, ahora lo es, han pasado muchos años y he teorizado un poco sobre lo hecho– esa capacidad que tenemos en América Latina de contar y de escuchar. A veces escuchamos a personas que nos cuentan cosas

cosas que sabemos que no son reales, que son casi sueños, y las dejamos hablar, no las interrumpimos. Yo busqué y creo que encontré ese tono oral, hablado, que está en uno de mis primeros cuentos, «Con Jimmy, en Paracas», que pertenece a *Huerto cerrado*. Después escribí otro, que sale en *La felicidad ja ja*, que se llama «Antes de la cita con los Linares». Ese cuento se quedó en el aire durante mucho tiempo, porque empecé a escribir otro, «Las inquietudes de Julius», y es ése el que desembocó realmente en el tono oral, hablado, en un contar lleno de digresiones que me caracteriza, el cual se alargó y se transformó en la novela *Un mundo para Julius*. Yo quería contar una anécdota que fui guardando como epílogo a medida que el relato se extendía, pero luego me di cuenta de que se había diluido por dentro del cuento y que ese epílogo ya no era necesario. Es decir que la historia de partida, inicial, nunca fue contada, se metió toda la novela en el medio. Cuando a mí me preguntan cuánto hay de autobiográfico en *Un mundo para Julius*, yo digo que lo más autobiográfico es el goce de la escritura, pues con esa novela me descubrí escribiendo, por fin, como Alfredo Bryce, después de haber titubeado mucho.

–Un mundo para Julius*, que aparece en 1970, es una novela muy distinta a las de la época. ¿Qué recepción tuvo en su momento?*

–Cuando esta novela se publicó en Perú y también en España, se la consideró bastante excepcional dentro de la narrativa latinoamericana. Carlos Barral decía que esta novela no tenía precedentes ni tendría continuadores, que era como una isla. Yo no creo que sea así. En nuestro continente hay toda una tradición de narradores orales, que no han escrito porque se les ha ido la vida contando cuentos. Ahora hay un cierto renacer del relato oral, hay muchos grupos que cuentan cuentos. Y yo me adhiero bastante a eso, me gusta mucho el tono de espontaneidad que logran los narradores orales. Hay gente que me dice que yo escribo como si estuviera hablando. Y no es cierto, porque es muy difícil escribir como se habla. Yo puedo crear la ilusión del discurso oral en lo escrito, pero no puedo escribir como hablo, porque es imposible repetir el habla tal como surge. La escritura requiere una serie de mediaciones que no permiten una reproducción mimética del habla.

–Hay elementos que se trasladan de una obra a otra. La instrumentalización de la memoria, en su caso, es uno de esos elementos constitutivos que vuelven a reaparecer cada vez con más énfasis. ¿La memoria como

una apuesta contra el olvido, el que imponen los Estados a ciertas sociedades civiles?

–La memoria que mis personajes recuperan o lo que se recupera con ellos, es una memoria de algo muy ligado al individuo, no a la sociedad. Las mías son historias con hache minúscula. Claro que también están las ciudades, el contexto, pero funciona más la memoria individual, personal, la de los sueños, las frustraciones, la de los deseos, la memoria de lo vivido, de lo no vivido, de lo que no se entendió en su momento.

–Quizá su propuesta estética, sobre todo a partir de Un mundo para Julius, *se presenta a contramano de las obras que se producían en los 60 y 70, cuyos autores intentaban contar la historia completa, digamos, hacer la novela total. Porque en sus libros,como en los de Manuel Puig, funciona particularmente una mirada fragmentada de la realidad, como si usted no aspirara a tratar grandes temas, sino asuntos relacionados con el proceso interno, íntimo de los personajes.*

–Yo estaba a punto de citar a Manuel Puig, porque creo que él fue el primero que pasó de la hache mayúscula a la minúscula; pasó de la explicación totalizadora, de la métafora de nuestra historia que intentaron otros autores de la época, muchos de ellos del *boom*, que trabajaron con la historia no oficial, la no contada, la oculta por los gobiernos. Esta fue la ambición, no planificada, de los escritores del *boom*, aunque sí hubo correspondencia entre algunos de ellos para encarar el tema de la novela del dictador. Cada uno se atribuye un dictador y de ahí surgen novelas muy importantes: *Yo, el Supremo*, *El recurso del método*, *Los sueños del patriarca*. En fin, salen varias. En cambio, Manuel arranca con una cosa sumamente novedosa que, en su momento, no se comprendió muy bien. Incluso se lo tomó como un escritor menor, cuando era muy importante lo que él estaba haciendo. Porque anunció lo que vendría después de esa literatura del *boom*. A lo que hacía Puig, yo lo llamo literatura sentimental, que tiene una cierta tradición en la novela dieciochesca, la que habla de la intimidad del hombre, de sus sueños, de sus traumas, sin tener, por ello, aspectos lacrimógenos, y donde se puede observar un contenido irónico muy grande. Manuel, precisamente, se mete de frente con los sueños de las masas, utiliza los medios masivos de comunicación para sacar de ellos procedimientos técnicos. Trata la cultura popular con el mismo respeto con que se trata la alta cultura. Tan importante puede ser un verso de Quevedo como la letra de un bolero, porque ambos reflejan, aunque de distinto modo, lo que es el

otro, el individuo. En este sentido, Puig fue para mí un maestro, un escritor a quien yo siempre respeté y a quien recuerdo con frecuencia. Cada vez que doy alguna clase o un seminario y trato lo que académicamente llamo la novela sentimental, el discurso del yo, Puig es para mí pieza clave y de apertura del género.

–El mundo que retrata Puig tiene que ver con la clase media, incluso con cierta clase baja en ascenso; el suyo, en cambio, está ligado a la clase media alta y a la oligarquía.

–Es cierto que mi literatura ha retratado, de una forma u otra, toda la decadencia de las clases medias altas, de las oligarquías pero, desde luego, sin caer en una cosa panfletaria. Y esto representó una novedad. *Un mundo para Julius* se tradujo muy pronto al francés. Años después, presentando algún otro libro mío traducido al francés, críticos y profesores universitarios que tienen mucha importancia en periódicos y diarios franceses, hacían como una especie de autocrítica y decían: no fuimos justos con la primera novela de Bryce, porque nos desconcertó. Claro, porque ellos habían incorporado una serie de estereotipos sobre América Latina que no se corresponden con lo que yo presento en mis libros. En mi primera novela hay señores latinoamericanos que hablan francés, inglés, que viajan y pasean, que son ricos. Y ellos no entendían bien esto. Con ese eurocentrismo, que en Francia era muy fuerte, lo que esperaban de nuestra novelística era que les devolviera determinadas imágenes preestablecidas de América Latina. Y lo mío no les devolvía ninguna imagen, más bien les daba otra que, al mismo tiempo, incorporaba ciudades europeas y su propia cultura de forma irónica, se reía de esta cultura, desmitificaba lo uno y lo otro, lo latinoamericano y lo europeo. Esto los desconcertó mucho.

–Sin embargo, esta novela obtuvo premios en su país y fue muy bien recibida por la crítica europea.

–Sí, pero desconcertó mucho. Y dio una mala imagen de mí, porque me consideraron un niño bien, un presumido. En el 68, año tan decisivo, cuando yo ingresé a trabajar en la universidad, mis colegas franceses –gente progresista y buena, de gran calidad– se me acercaba a decirme: «Alfredo, ¿por qué estás acá?», como diciéndome «en qué te podemos ayudar». Yo les respondía: «porque quiero y, además, estoy feliz. ¡Si el sueño de mi vida era llegar a París...!» Era algo raro para ellos tenerme allí. No creo que llegaran a pensar que yo era un agente de la CÍA, pero les parecía extraño que

quisiera trabajar de profesor por cuatro duros, un sueldo muy pequeño. Claro, ellos me veían como un señorito, no sabían que mi vida era muy difícil. Pensaban de mí, hablando en literatura, lo siguiente: era tan rico que lo único que le faltaba era ser pobre, quiso ser pobre, una cosa así. Yo me reía y agregaba literatura para defenderme de esto, pero era doloroso. Decían: «no, no contemos con Alfredo para tal o para cual, porque ya sabemos que él va a lo suyo». En *La vida exagerada de Martín Romaña*, una serie de amigos íntimos, incluso su propia esposa, engañan a Martín, hacen una cosa que no se atreven a hacer en sus casas. Y comentan: si va un tiempo a la cárcel, no importa, porque el padre lo sacará, y el tipo ya tiene como 40 años. Esa figura de doble marginal, para mí ha sido muy dolorosa, porque la gente decía: «bueno, éste se las arreglará siempre solo o ya alguien de su entorno socio-cultural le sacará las castañas del fuego», y no me tomaban en serio, no me consideraban. Yo me he defendido con humor, pero me ha dolido mucho que vieran en mí a un hijo de la oligarquía y nada más.

–¿Es el humor, entonces, un medio para defenderse de la realidad, siempre castigadora?

–El humor, como le decía antes, hace que uno recupere la dignidad. Mis personajes se vienen abajo, se desnudan, se muestran quebradizos, frágiles, atormentados, deshechos, perdedores, pero se ponen de pie, recuperan la dignidad perdida en situaciones de humillación física, sentimental y psíquica gracias al humor. Mi familia era una familia que se reía mucho de sí misma, de su decadencia. Tenían humor no sólo para recordar que todo tiempo pasado fue mejor materialmente y en otros aspectos, sino para reírse de cómo iban decayendo. El que yo practico en mis libros, no es un humor basado solamente en el ingenio, tampoco basado en la superioridad intelectual, es un humor que no pretende burlarse ni destruir ni hacer daño. No es el humor duro, frío, cruel de Quevedo; creo que se encuadra más en la línea irónica de Cervantes: estar en el cuerpo y en la sombra, ver ambos aspectos de la cosa en sí.

–Sus personajes, como los de Puig, padecen muchas enfermedades: sinusitis, pulmonías, incluso hemorroides. ¿Se podría decir que son hipocondríacos que, además, sufren neurosis relacionadas con el abandono?

–Creo que en el caso de Manuel Puig la enfermedad aparece desde un punto de vista más obsesivo, neurótico, es decir, científico. En el mío, es más bien picaresco el asunto, va más a lo grotesco, a lo farsesco. Meto

mucho los fluidos del cuerpo: defecar, vomitar, pero siempre con ese regusto que a mí me viene de los escritores que yo llamo de la desmesura.

–¿Son hombres débiles sus personajes o se escudan en la debilidad para ser protegidos y perdonados por las mujeres?

–En efecto, algunos personajes se vuelven niños, se empequeñecen para que los protejan, pero desde abajo miran; los muy desgraciados también se están mirando. Pero, indudablemente, son personajes quebradizos, que muestran su inmensa fragilidad.

–¿Fragilidad asociada a lo femenino?

–Hay un libro de una profesora de origen colombiano, que enseña en una universidad norteamericana, que se llama *La escritura sentimental de Alfredo Bryce Echenique*. En este libro, cita a Puig, justamente, como antecedente muy directo, y dice que yo tengo una escritura femenina. Eso, por un lado, me halagó mucho. Pero, por otro, me inquietó, ya que representa un gran desafío. Cuando escribí *La amigdalitis de Tarzán* me planteé un poco la cuestión y decidí que fuera una mujer la que contara la novela. Sin embargo, la cuenta el hombre finalmente, porque él observa, contempla a la protagonista; ella, más bien, es la persona de la acción, de la fuerza, la metáfora de Tarzán la contiene a ella, no a él. Y ahí caí en lo de la carta. Me dije: ¿dónde se cuenta más un ser?, en la carta. La carta está dirigida, generalmente, a un ser querido, en el que uno deposita toda su confianza, etc. Entonces, recurrí a la carta. El noventa por ciento de las cartas, en la novela, son de ella; las de él se han perdido o son trozos que recuerda, y así se abre una especie de diálogo a través de décadas.

–En sus antimemorias, Permiso para vivir, *ha contado cómo extravió, en un taxi, en París, el único manuscrito de su primer libro de relatos* Huerto cerrado, *que luego volvió a escribir, a reconstruir ¿Esto estaría indicándonos que el único país que usted habita de verdad es el de la memoria?*

–Es casi un país verbal el mío. Contar la memoria, recordar. Hay estímulos que me traen recuerdos muy precisos que poco tienen que ver con el lugar en el que estoy. Ahí funciona esa memoria que recupera e inventa a partir de algo. En el caso de *Permiso para vivir*, que es licencia para hablar y contar, la memoria trata de ceñirse más a los hechos reales, intenta puntualizarlos, incluso, y anclarlos en una realidad. Es un texto que

nació también sin plan ni proyecto de libro, como muchos de los míos, cuando abandoné Francia. Ya llevaba 20 años en Europa y empecé a recordar. De pronto, llegaba un recuerdo de cuando tenía 30 y otro de cuando tenía 10 años sin ningún nexo lógico, cosas que luego había que enlazar. Ahora también estoy trabajando con recuerdos que me vienen o con cosas que me cuentan.

–¿En su cuento «Con Jimmy, en Paracas» están condensados, como señalan algunos críticos, los temas que desarrollará en su obra posterior, o actualmente hay otros temas que le preocupan?

–Hay dos cosas que podrían estar aquí presentes. Por un lado, el goce de la escritura oral, esto es definitivo, porque es el cuento que me estrena en este sentido. Es inmediato a la lectura de Cortázar, cuando yo me siento despertar gracias a la camisa de fuerza que me quita la sensación de la lectura de la obra cortazariana. Por otro, podría ser el personaje observador, el personaje irónico que está viendo al padre, queriéndolo, odiándolo, siempre con mucha ternura. Un chico que está con el padre y el amigo, dos mundos, dos clases sociales, rebotado por ambos mundos, es un doble marginal. Sí, están estos elementos en «Con Jimmy, en Paracas», pero no creo que esté dado lo demás que se fue metiendo en mi obra posterior, porque este cuento es muy local, la mirada no sale de esa frontera en la que se desarrolla el relato. Toda la temática que después se me ha impuesto a lo largo de tantos libros ahí no aparece ni por asomo.

–Con los encargos periodísticos, usted ha reunido un material importante que ha ido publicando en distintos libros como, por ejemplo, A vuelo de buen cubero y otras crónicas, *pero esos relatos periodísticos han funcionado más como ficciones que como crónicas. ¿Gana la ficción?*

–Ah, sí. Pero, además, le voy a contar el proceso de este libro. Tiene etapas muy precisas que responden exactamente a lo que acaba de comentar. Yo hago ese viaje a lo largo de varios meses, recorro el sur de Estados Unidos con una libreta de viajes que aún conservo, y en la que tomé apuntes de cuanto vi. Si veía una película, copiaba íntegro el póster que había con una voluntad de documentalismo total. Apuntaba incluso el precio del *ticket* del autobús cuando me desplazaba de una ciudad a otra, de un barrio a otro. En esa libreta entró todo. También llevaba libros que iba leyendo al mismo tiempo. Por otro lado, una querida amiga había tenido un feroz accidente y se había hecho pedazos una pierna. Llevaba muchas operaciones,

le habían puesto clavos, escayola, en fin, estaba muy mal. Yo le escribía cartas para entretenerla y creía que en ellas le iba contando mi viaje. Vuelvo a París con mis notas, las leo y me doy cuenta de que esas notas no me decían absolutamente nada. Se habían enfriado, no me servían; en realidad, eran un estorbo. Entonces llamé a esta amiga, que vivía en Italia, le conté que tenía que entregar las crónicas de mi viaje, que eran muy esperadas, y necesitaba que me prestara las cartas que le había mandado, porque ahí, le dije, te habré contado muchas cosas del viaje. Me las mandó y, cuando las leo, me doy cuenta de que en ellas hablaba de cualquier cosa, por ejemplo de Goethe, y de las novelas que iba leyendo durante el viaje. No tuve más remedio que crear el viaje de nuevo. Mientras lo iba escribiendo, la libreta de apuntes sólo me sirvió para dar algunas referencias sobre el nombre de una calle, de un pueblo. El resto es una ficción del viaje. Esto también me ha pasado en la ficción. Yo viví en Montpellier del año 80 al 84, fui profesor allí, en la universidad, durante los últimos años que viví en Francia y conservé un plano de la ciudad con la seguridad de que algún día escribiría algo. Escribí *Reo de nocturnidad* y lo primero que hice fue abrir el plano de la ciudad, pero inmediatamente lo guardé, porque interfería negativamente. Lo que hice, entonces, fue reinventar la ciudad. En el 97, cuando salió la novela, volví a Montpellier como profesor visitante y estuve allí un semestre. Regalé algunos ejemplares de mi novela a amigos y colegas y me dijeron que, en efecto, era una ciudad inventada por mí la que emergía del texto y, sin embargo, era también Montpellier, era mi vida en Montpellier, una vida ficcionalizada y tan sentida que me había inventado hasta calles y lugares a mi medida. Los personajes, como me señaló un crítico, emanan del paisaje donde viven. A veces los personajes pueden tener dos tocadiscos, pero no se sabe dónde queda la casa, si es una casa o un apartamento, si es un cuarto, un tugurio, si es un buen piso. Muchos amigos arquitectos me han preguntado dónde viven mis personajes. Claro, no se sabe a ciencia cierta, porque a mí las descripciones me estorban. Recuerdo que Ribeyro, un loco de Balzac, decía: cada vez que Balzac arranca con un texto hace de notario de Francia, como se lo llamó por esas descripciones tupidísimas, por ejemplo, de un comedor. Ribeyro comentaba: «yo no paso por ese comedor, paso por el pasillo de al lado y me voy a la habitación siguiente».

–Desde sus primeras obras, como La felicidad ja ja, *la destrucción, incluso el suicidio, el refugio en el alcohol, la locura y la soledad, que perturban la vida de sus personajes, se transforman hasta ser sustituidos por el amor, por ejemplo, en* Tantas veces Pedro. *¿Qué representa el amor?*

–Creo que es un tema básico en mi obra. El amor expuesto al amor del precipicio, generalmente. El amor está siempre a punto de ser derrotado. En *Tantas veces Pedro* –que para mí es un libro muy loco, muy atrevido, muy osado dentro de lo que yo he escrito, es uno de los libros a los que más cariño les tengo, aunque no es el que más aceptación ha tenido, pero éste es un problema circunstancial– aparece la incapacidad de todo que padece el protagonista, salvo la de novelar su vida. Es un mitómano, pero con un fondo muy real, porque tiene una herida amorosa que le viene desde la adolescencia y que él proyecta a una serie de personajes femeninos en los cuales quiere encontrar una tabla de salvación. Se me ocurrió un final stendhaliano para este libro. A mí Stendhal siempre me marcó. Una de mis obras favoritas es *La cartuja de Parma*. Recuerdo que hace muchos años se hizo una adaptación cinematográfica de esta obra que yo vi en Francia, en blanco y negro; el director había captado muy bien la esencia de Stendhal. Hay un personaje secundario, que se llama Lorenzo Palla, que asaltaba caminos y se presentaba siempre con una pistola ante carruajes que pasaban por el campo y gritaba: «Lorenzo Palla, hombre libre», y asaltaba.Todo eso era para una mujer, era un esclavo de esa mujer, pero se presentaba como el hombre libre por excelencia, un fuera de la ley; sin embargo, era esclavo de una pasión. Entonces, en el final de *Tantas veces Pedro* la mujer mata al protagonista para que muera enamorado, porque está aprendiendo a olvidarla. La desesperada máquina del olvido. Va a ser tan infeliz el día que no tenga de qué hablar, piensa. De ahí ese final novelesco, porque lo mata para que muera en su salsa. Sin embargo, en los otros libros, la idea del amor es una idea que se reconcilia siempre a través de la amistad. Amores que no llegan nunca a la ruptura, sino que pasan a un estadio que, incluso, llegan a imaginar como superior, que es el de la amistad y la complicidad. Esto se ve muy claramente en *La amigdalitis de Tarzán*, novela en la que los personajes terminan siendo como hermanos o cómplices, ya no saben lo que son, pero han sido, por lo menos, cómplices muchos años. Novela en la que, por primera vez, ambos personajes atesoran la relación. Yo creo que ya en *Huerto cerrado* también hay unas páginas en las que el personaje de Manolo dice no soportar a sus amigos cuando hablaban de las novias, de las enamoradas –como los adolescentes llaman en Perú a las chicas–, por las que se trompean y defienden como a su dama el caballero, mientras dura la conquista y el noviazgo. Pero cuando se pelean con ellas, las llaman putas, y esto le produce una herida muy grande. *No me esperen en abril* es la historia de cómo un hombre perverso de las finanzas, un tiburón, puede romperse en función del recuerdo de un amor infantil que busca y busca por el mundo; también es una máquina de recordar. Hay en muchos de mis

libros una celebración del amor, del amor triste o del amor feliz. Los personajes privilegian la ternura, los sentimientos. Y se encuentra esa cuestión de las relaciones inacabadas porque una de las dos personas actuantes atesora la relación en beneficio de ambas.

–Usted se trasladó a Europa en 1964. Vivió en Francia, Italia, Grecia y Alemania. Entre 1984 y 1999 residió en España. Primero en Barcelona, luego en Madrid. Hace muy poco que ha regresado a su país. ¿Volver al Perú después de tantos años le ha producido algún tipo de extrañamiento o ha sido, nunca mejor dicho, como volver a casa?

–Sí, claro, pero la casa se deterioró mucho, ése es el país. Hay una frase increíble, que es de Mario Vargas Llosa, que yo suscribo cien por ciento: finalmente, con el paso de los años, el país es un cierto paisaje y un grupo de amigos. Y, como digo yo, el millón ciento cuarenta mil kilómetros cuadrados del Perú no me comprometen, no los conozco, no los voy a conocer ya y me voy refugiando en los paisajes y los amigos. Eso mismo se ha deteriorado muchísimo. Pero bueno, o te refugias en la desesperación triste del pasado perdido o te adaptas, ¿no?, reincorporas todo eso a tu vida y a los libros que puedas escribir todavía.

–Usted ha dicho en cierta ocasión que muchas obras suyas son digresiones en torno a un epígrafe. ¿Trabajar sobre la cita, sobre lo ya dicho, rectificar y agregar conceptos a lo vertido por otros autores, es una forma de recuperar en su obra la historia de la literatura y de las ideas?

–Algunos escritores lo hacen más cultamente y otros más vivencialmente, que sería mi caso. Las referencias de los epígrafes son muy importantes. Muchas veces una novela mía ha tomado un cauce nuevo por otra que estaba leyendo y de la cual he sacado un epígrafe. A partir de ahí, la novela se ha vuelto un comentario de ese epígrafe y el personaje ya en formación ha adquirido una nueva dimensión. Cuando escribo, me entusiasma leer novelas.

–Como lector, ¿qué géneros prefiere?

–Me gustan todos, pero más la narrativa y el ensayo. En cuanto a la poesía, siempre estoy pegado a determinados poetas a los que vuelvo siempre. Vallejo es una obsesión. Leo mucho, me gusta hacerlo casi todo el tiempo. Ahora que he vuelto al Perú y me he vestido de seriedad, como suelo decir

bromeando, he leído a muchos escritores jóvenes, me he interesado por ver qué hay de nuevo.

–¿Goza de buena salud la literatura actual peruana?

–Hay escritores valiosos. Yo vine ahora a Madrid para, entre otras cosas, dar un taller en la Casa de América sobre tres clásicos de la literatura peruana: Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y Edgardo Rivera Martínez.

–Aunque usted es abogado, también estudió letras en la Universidad Nacional de San Marcos. Allí, uno de sus profesores fue Mario Vargas Llosa. ¿Cómo era Vargas Llosa entonces, cómo es ahora?

–Creo que es exactamento el mismo. Resulta curioso, pero cuanto más lo observo ahora -lo he visto últimamente-, más se me presenta como el mismo apasionado de la juventud, un apasionado que parece no serlo. Es un hombre de una gran cordialidad, de mucha mesura; por eso, se hace raro que en alguien así pueda coexistir el discurso de la pasión. Su paso por la universidad fue muy fugaz. En *La tía Julia y el escribidor*, creo que él habla hasta de once trabajos por los que se *recurseaba* –una palabra muy usada ahora en Lima, *recursearse*– para poder vivir antes de venir a Europa. Y uno de ellos fue el de profesor asistente de literatura peruana en San Marcos, el año en que yo ingresé. No era igual al resto de los profesores, tenía una seriedad fuera de lo común; además, exigía una gran cantidad de lecturas, era un profesor para alumnos aplicadísimos. Y, en este sentido, yo era un buen alumno suyo. Me había metido a estudiar literatura con engaños a mi padre y sin ninguna pretensión de convertirme en escritor. En el patio de Letras siempre estaban reunidos los poetas y escritores, pero yo no me acercaba a ellos porque no me sentía digno. Entonces, como contrapartida, iba a clase muy puntualmente, era el típico alumno bueno para Vargas Llosa. Por otra parte, puedo decirle que Vargas Llosa tiene una capacidad enorme para vivir, digamos, vidas paralelas. Por una discurre su gran pasión por la literatura, una pasión que, a veces, cuando escribía, lo llevaba a sufrir vómitos, así de fuerte debería ser para él el acto de escribir. Y por otra vía nos encontramos con un hombre sumamente disciplinado, con gran capacidad de trabajo, que marcó mucho a mi generación, porque él, con su ejemplo, destruye la idea de la bohemia. Mario juzga mal, detesta la cosa descontrolada de cierta bohemia. Yo creo que, en este sentido, le debo bastante. Lo conocí cuando era un militante procastrista, convicto y confeso, por decirlo de alguna forma, muy intransigente. Hace poco he releído *La orgía perpetua*,

un libro precioso, que pone de manifiesto la pasión que siente por *Madame Bovary,* que parece pasión por una persona más que por un personaje, pues la hace suya. Pero, luego, nos encontramos con una frase en la que afirma que hay dos temas en los que siempre será intransigente: Cuba y Flaubert. Y, al mismo tiempo, defiende que Flaubert jamás se haya metido en política. Porque parece que Flaubert fue acusado en algún momento de egoísmo, de encierro, que todo era para su obra y nada para la sociedad. En Lima, diría que en 1970, Vargas Llosa me dijo: «Estoy huérfano de ideas políticas». Pero, de pronto, viene esa reconversión suya o evolución hacia su militancia, porque no la podemos llamar de otra forma, sartreana, siempre de espectador comprometido, que olvida todo aquel pasado, se reconvierte con mucha seriedad, pero casi no hace el balance de lo otro, incluso en su libro *Como un pez en el agua*, no sale lo anterior, es un retrato que parece abarcar toda su vida, pero está en relación con el padre, no en relación con sus militancias. Aunque en sus novelas algo de esto se puede leer, cuando habla de cierta pertenencia a una célula del partido comunista en la ciudad universitaria, en San Marcos; creo que esto aparece en *Conversación en la Catedral.* Por otro lado, también quiero destacar la enorme generosidad que él ha tenido con los escritores jóvenes peruanos; es muy lector, los lee. De modo que es muy generoso y también de idea fija.

–¿De idea fija? Qué curioso, hace poco entrevisté al escritor Ricardo Piglia y él me hablada de la idea fija que tenía otro autor, David Viñas, por la literatura argentina. ¿Cuál es la idea fija de Vargas Llosa?

–Supongo que la literatura es también su idea fija, pero yo me refería a otra cosa. Una vez en París, en el 69 o en el 70, Mario asistió a una mesa redonda con Alejo Carpentier y Julio Cortázar. Entonces, los sesentaochistas abiertos a América Latina, especialmente a Cuba, los insultaron, les dijeron: «Ustedes qué hacen acá, toman las armas o son unos burgueses podridos». Les dijeron todas estas cosas tan exageradas. Cada uno, a su manera, lidió con ese público agresivo, pero a Mario esto le produjo un *shock* brutal. Creo que con él fueron particularmente feroces e insultantes y violentos. Porque, al volver a su hotel, unos peruanos lo siguieron. Yo no pude ir a la mesa redonda, porque estaba con un gripazo fuerte, la que sí asistió fue la que entonces era mi esposa, Maggie. Vargas Llosa le manifestó su desasosiego, su horror, a Maggie, y ella le dijo: «Mira, Alfredo no te ha podido acompañar hoy porque no se sentía bien, pero por qué no te vienes a casa a relajarte, a tomar una copa; Alfredo te recibirá en bata, pero podrán charlar, etc». Mario necesitaba arroparse, porque había pasado por

una situación desagradable. Cuando vino, muy sorprendido, me dijo: «Yo nunca imaginé que tuvieras una casa, una casa así, todo está en su sitio, qué orden. Yo nunca tuve un pisito así en París, tan ordenado, tan bonito». Así que se quedó en casa charlando muy a gusto, se desahogó, se relajó. Charlamos esa noche, también a la mañana siguiente. No volvió al hotel, porque creo que le habían tirado una piedra en su ventana estos peruanos que lo siguieron. Ahora bien, siempre que iba a París llamaba a Julio Ramón Ribeyro, que también vivía en París en aquellos años, y le decía: «Busca a Bryce». Es decir, que se le había borrado la imagen de paso por mi casa, esa casa tan ordenada. Bryce era, para él, un hombre que había que buscar, porque podía estar sin teléfono, sin dirección fija, bajo un muelle, un bohemio. Increíble, seguí siendo para él un personaje desordenado, una idea que él se hizo de mí en algún momento y que le quedó como idea fija. Ahora lo sorprende que yo haya escrito tanto, lo sé por Charo, una sobrina y prima mía que está emparentada con su familia. Por ciertas conversaciones con Charo, he podido deducir que Vargas Llosa le ha dicho algo así: «Yo creí que Alfredo iba a morir en el intento, pues me sorprende que haya publicado tantos libros». En otras palabras, sigue pensando que soy un loco. Ha arreglado el mundo así. Por otro lado, es capaz de los actos más generosos. Una vez yo estaba en un hotel en Lima muriéndome de bronquitis y tenía que tomar un avión al día siguiente. Mario llegó al Perú con su familia y se le perdieron todas las maletas en el vuelo, siete maletas. Abandonó este problema por completo y se vino al hotel a verme, trajo un médico y se ocupó de todo. Cuando uno le recuerda estas cosas, él te dice: «Qué me cuentas».

–Antes me comentaba que va a dar un taller sobre Vargas Llosa, Ribeyro y Rivera Martínez. ¿Cuáles son las diferencias y los puntos de contacto entre estos tres autores peruanos?

–Son muy distintos en su ambición, digamos, en sus puntos de partida. Sin embargo, dan un testimonio perfecto de la diversidad del país. Ribeyro aporta su visión de la decadencia moral, espiritual, de las clases medias urbanas. Pone fin a la dicotomía ciudad-campo que había imperado en la visión de lo peruano, encontrando en el relato breve la manera de dar cuenta del deterioro individual, social, y de la fragmentación espiritual de la capital del Perú. Mientras, Vargas Llosa nos ofrece la metáfora del país entero recurriendo a la novela totalizadora como revelación de los designios y fracasos del Perú-nación, debido a los grandes flagelos que asolaron y asolan a la región (la violencia, la corrupción y la dictadura). Tienen en común la relación de amor-odio con el país, que está tanto en Ribeyro como en Vargas Llosa. Ribeyro maltrata a Lima, la llama ciudad de puta-

ñeros y masturbadores, de frustrados. Esa Lima horrible para ellos, no desde el punto de vista estético, sino ético y moral. El mundo de la hipocresía, etc., etc. Lo de Rivera Martínez también es muy interesante, porque propone una visión sonriente y reconciliadora a partir del mundo andino enriquecido por una ciudad, Jauja, que fue, y debió seguir siendo, la capital integradora de todas las diversidades étnico-culturales de un país que aún sigue perteneciendo, en más de un aspecto, al ámbito de la mitología occidental. La ciudad de Jauja, donde Edgardo Rivera Martínez precisamente nació y se formó y a la cual va a cada rato, en un momento fue, por un par de años, la capital de Perú. Si esto hubiera seguido, tal vez el Perú sería un país donde la presencia del campesino indígena habría tenido más vida de participación, no habría sido excluido como el indígena que ahora llega en forma de inmigrante a la capital.

–También en los autores más jóvenes, como Jaime Bayly, está presente la relación amor-odio con el país, principalmente con Lima.

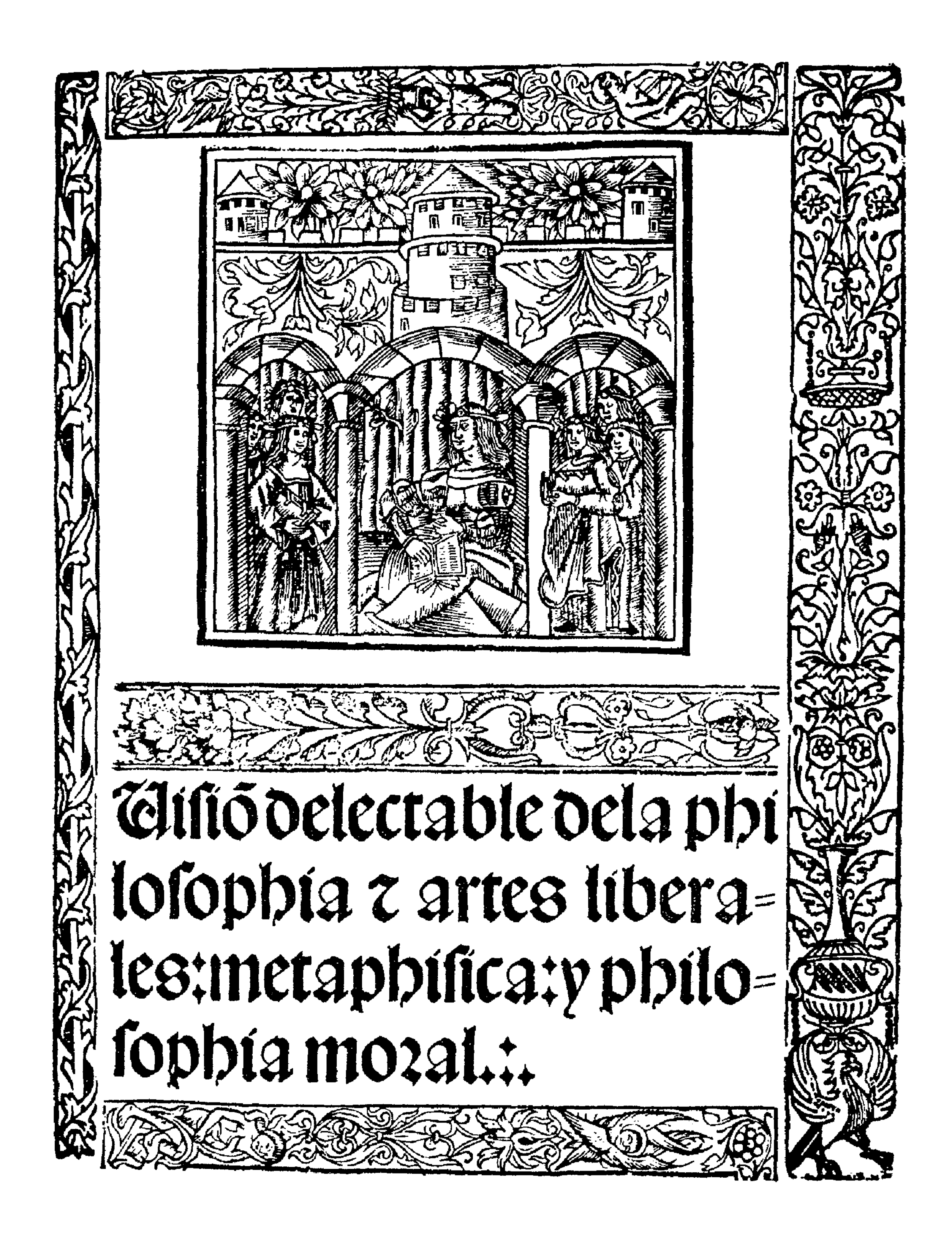
–Sí, pero proyectado hacia el ámbito familiar, que es un microcosmos muy representativo de la sociedad limeña.

–Algunos personajes de Bayly se refieren a Lima como una ciudad de mierda y hablan sobre la gente del pueblo con desprecio.

–Sí, es un testimonio muy fiel. La sociedad limeña es brutal en su racismo. Ahora mismo el ambiente político está contaminado de racismo hasta el máximo. Si en el mismo Congreso se gritan unos a otros «cholos de mierda». Todavía la gente reproduce esquemas que, por abominables, yo creía que no podían seguir vigentes. Sin embargo, la situación se ha agravado, porque cierta gente se siente amenazada por la presencia mestiza, la presencia de japonenes y chinos en la política y en los negocios.

–¿Cómo funciona la literatura en sociedades desarticuladas y racistas?

–La literatura en el Perú es fundamentalmente contestataria, mostrativa del horror peruano. En ese sentido, Bayly es un buen ejemplo, aunque él no trabaja, como Vargas Llosa, con la visión totalizadora del Perú roto, que podemos apreciar en *La casa verde*. La visión de los jóvenes está fraccionada. Se escribe desde la esquina, desde el barrio, pero basta con poner los ojos en lo que pasa en esa esquina para poder ver que eso mismo se reproduce en todo el país y es el drama del Perú.


Visiõ delectable dela phi
losophia ⁊ artes libera=
les: metaphisica: y philo=
sophia moral.

Portada de Alfonso de la Torre, *Visión delectable de la filosofía* (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526).

La magia de Uslar Pietri

César Leante

Mucho antes de que la definición «realismo mágico» se pusiera en boga, el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri, fallecido recientemente (26-02-2001) a la larga y fructífera edad de 96 años, ya la había empleado para caracterizar justamente a la narrativa latinoamericana. Cierto que la expresión provenía de las artes plásticas y que había sido emitida por el crítico alemán Franz Roh. Pero su traslado a las letras del Nuevo Continente fue efectuado por Uslar Pietri, quien en 1948 escribió a propósito de la literatura de ficción hispanoamericana: «Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra expresión podría llamarse realismo mágico».

El acuñador de este término que tanta prosperidad tuvo en América Latina recibió en 1991 el que es quizá el premio literario más importante de este continente, el Rómulo Gallegos. Lo otorga Venezuela y entre otros lo han recibido escritores de tanto prestigio como Vargas Llosa por *La casa verde* y Carlos Fuentes por *Terra Nostra*. Uslar Pietri lo mereció por su última novela, *La visita en el tiempo*, que tiene por protagonista a Don Juan de Austria.

No fue la primera vez que Uslar Pietri era objeto de distinciones literarias, pues en 1990 le había sido acordado el premio Príncipe de Asturias y ya antes, en 1973, el de Periodismo Literario Miguel de Cervantes, germen tal vez del actual Premio Cervantes. Lo obtuvo por su artículo «Los expulsados de la civilización», y no sale sobrando citar siquiera un fragmento de esta réplica suya al profesor inglés Kenneth Clark, que en su obra *Civilización* había dicho: «Este libro trata de la civilización y podemos escribirlo sin necesidades de nombrar al mundo hispánico». A lo que Uslar Pietri respondió: «En el libro de los hechos, en el libro de las palabras y en el libro de las artes del mundo occidental, no se puede escribir una página sin tener que nombrar al mundo hispánico». Y demostraba por qué.

Toda la obra de Arturo Uslar Pietri pertenece no sólo por filiación sanguínea sino por esencial cultural al mundo hispánico, en su caso al mundo

hispanoamericano. Como Miguel Ángel Asturias, como Alejo Carpentier, desde París volvió sus ojos a las tierras de América, en una toma de distancia y perspectivas. Pues lo real es que a pesar de amar entrañablemente la capital de Francia (y hay una página soberbia de él sobre este amor) no hay en toda su creación la menor sombra de afrancesamiento, lo cual no ocurre con Carpentier. Por el contrario, está afincada raigalmente en el suelo americano. Si *Las lanzas coloradas*, la primera novela que escribió y fue publicada en Madrid en 1931, es la reconstrucción de un momento crucial de la lucha independentista venezolana, *El camino del Dorado* (1947) insiste en este rastreo nada arqueológico de sus patrias grande y pequeña (España y Venezuela); y todas sus novelas subsiguientes se apoyarán en el escabroso, complejo, real mágico devenir de Venezuela, que es decir del enorme territorio que huye del río Bravo hacia abajo.

¿Es, entonces, Uslar Pietri un novelista histórico? Sí, si por novela histórica se entiende la utilización literaria de hechos y personajes verídicos significativos. Pero, atención, la historia no como crónica, acontecer, sino como sustancia solamente; en otras palabras, como metáfora, lo cual le permite que el ayer sea presente o intemporalidad. Si, como Uslar ha declarado, en sus textos él busca «expresar la condición humana que está en mí, lo que tiene de común con los hombres que comparten mi destino histórico», esta meta trascendental (y perdóneseme lo pomposo del término) es lo que le concede libertad para rebasar el acontecimiento y a los seres que utiliza para inscribir a uno y a otros en la región autónoma de la creación artística, en esa otra realidad que es la literaria. De aquí que los personajes de sus novelas *Un retrato en la geografía* (1962) y *Estación de las máscaras* (1964) sean ante todo ficciones, aunque detrás de ellas estén las sombras de Juan Vicente Gómez y la Venezuela de la presidencia de Rómulo Gallegos.

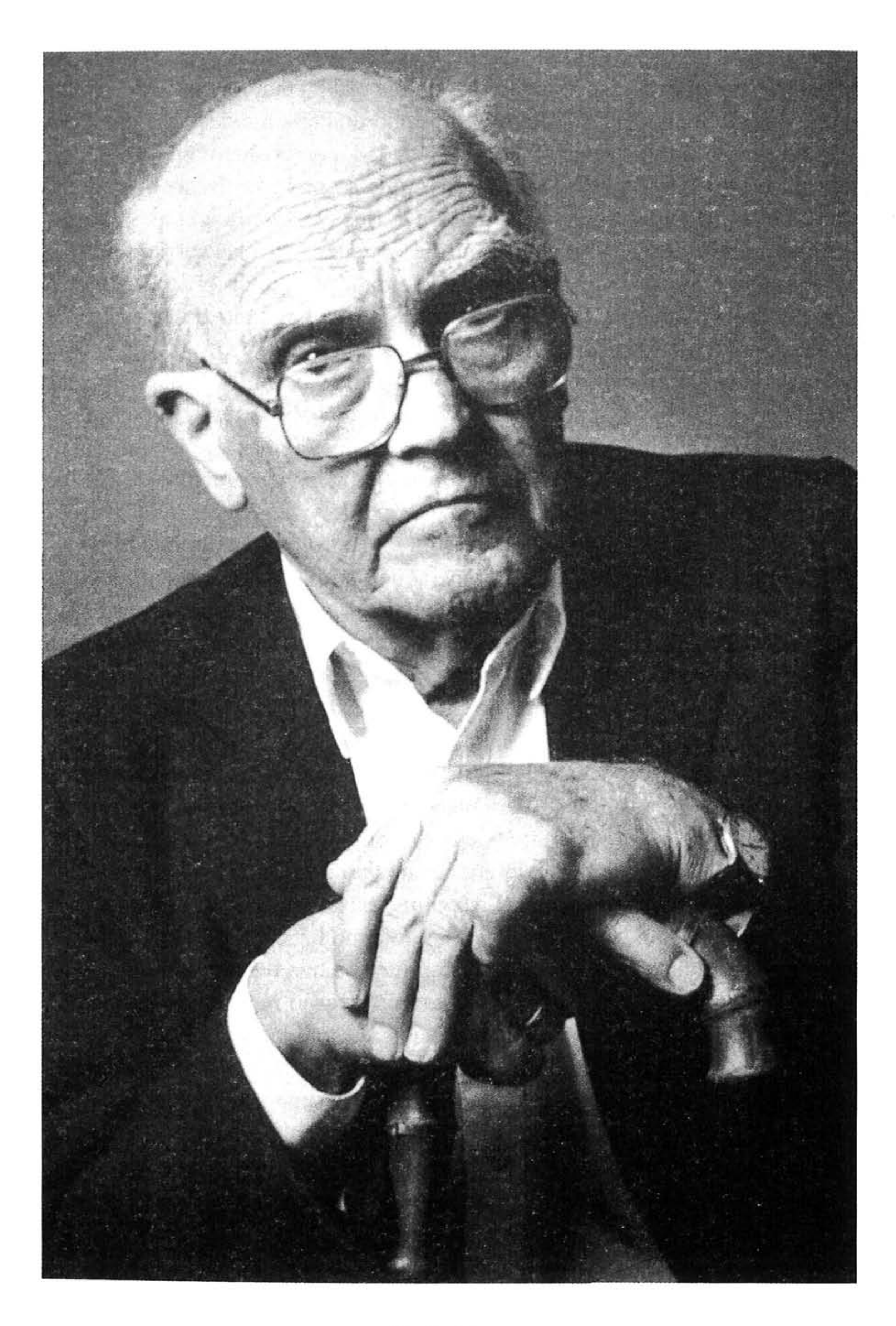
Seis novelas cuentan en el haber de Uslar Pietri (si bien más de 70 fichas de obras suyas registra el catálogo de la Biblioteca Hispánica de Madrid); sin embargo, y a pesar de haberla compuesto a los veinticinco años, para muchos críticos *Las lanzas coloradas* sigue siendo su aporte más admirable a este género. En efecto, aquí hay logros estilísticos suyos sorprendentes, como la espléndida belleza de su lenguaje, de adjetivación inusitada. Por ejemplo: «Marchando por la orilla vieron *celebrarse* el violento crepúsculo... Los colores se fueron *madurando* de sombra». (Énfasis mío). Prosa plástica, vibrante de colorido, que más que describir, pinta. Se ha resaltado también la solidez de su estructura, y algo fundamental en el tipo de novela que Uslar ejerce: que el ámbito, la recreación del mito, en suma, lo mágico-real, son más importantes que las figuras y el tejido anecdótico.

Pero Uslar Pietri no era tan sólo un narrador; era también un hombre de pensamiento que por su ejecutoria pública había tenido que reflexionar sobre su oficio más querido, la literatura, no únicamente desde la creación artística en sí, sino en relación con la sociedad, con las ideologías, aun con la política. Al fantasma del compromiso que recorrió las letras hispánicas de Madrid a Buenos Aires, en la década de los 60, lo enjuicia así: «Pertenecer como escritor a su tiempo significa ser receptivo a las corrientes estéticas imperantes (...) dar en la obra los contenidos de todo orden, en modo alguno exclusivamente los de orden político, sobre todo de la vertiente marxista, que ha usurpado el sentido del compromiso».

Trasladada al campo social, esta objetividad le permitió distanciarse de cualquier dogmatismo o absolutismo, a pesar de haber estado inmerso a lo largo de su extensa e intensa vida en contiendas cívicas de su país, fustigando en los últimos tiempos la pésima gestión gubernamental de Carlos Andrés Pérez, su demagógico populismo que llevó a la bancarrota a Venezuela al despilfarrar alegremente los míticos petrodólares durante el *boom* de este oro negro venezolano. Polvos aquellos que trajeron los lodos del golpe de Estado que el actual presidente de Venezuela, el coronel Hugo Chávez, intentó dar y que fue felizmente abortado entonces, pero en los cuales, lamentablemente, se enfanga en esta hora bajo el patronazgo del delirante y demagogo militar, que halló en Uslar Pietri, lógicamente, un opositor.

El lúcido y honesto pensamiento de Uslar se sintetiza en esta manifestación, que a la vez resume su vertical y nada fácil eticidad: «Siempre desconfié –dijo– de los planteamientos totalitarios y, en consecuencia, reclamé mi derecho a equivocarme, y defendí el mismo derecho para los demás. Y claro que pagué un precio por ello, porque hasta hace pocos años todo lo que no cabalgaba en la ola comunista o filocomunista pasaba a ser, sin más, sospechoso de fascismo. Bien, muchos mitos se han desmoronado y yo he tenido la suerte de vivir para verlo. Pero no guardo rencor a aquellos que defendieron totalitarismos aberrantes, más en calidad de víctimas de su época que de verdugos».

Hermosas palabras que sólo pueden nacer de una conciencia limpia y serena. Otra magia de Uslar Pietri, que irreparablemente para las letras de dos mundos, se nos ha ido.



Eladio Dieste

La revolución que bebe en la tradición
Eladio Dieste *in memoriam*

Javier García-G. Mosteiro

Unos días después de la muerte del gran arquitecto español Francisco Javier Sáenz de Oíza se ha producido otra importante pérdida en el panorama arquitectónico hispanoamericano: la del ingeniero uruguayo Eladio Dieste. Oíza y Dieste, estrictamente contemporáneos –se llevaban sólo unos meses entre sí–, han venido a morir con el siglo del que ambos, a uno y otro lado del océano y con intereses y quehaceres constructivos muy diferentes, han sido destacados intérpretes.

Eladio Dieste ha llegado a ser uno de los más ingeniosos y singulares constructores de espacios en Iberoamérica (fundamentalmente Uruguay, pero también Brasil y Argentina). Así y todo, su obra –larga y que por encima de lo ingenieril alcanza hondura arquitectónica– es aún insuficientemente estudiada y valorada a escala internacional; causó verdadera sorpresa en Europa cuando, en 1991, fue *descubierta* en una exposición que tuvo lugar en Berlín; en España ha sido conocida especialmente tras la exposición que, en 1997, realizó en Sevilla la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía.

El nombre de Dieste pasa a la historia –más allá de su oficial titulación de ingeniero– por su labor arquitectónica, ligada inseparablemente a la práctica e invención de las bóvedas de «cerámica armada». Con este sistema conjugó, básicamente, la antigua técnica de las bóvedas ligeras de ladrillo con las modernas enseñanzas del hormigón armado; la sabia articulación de materiales –el ladrillo, las armaduras de acero y el cemento– desarrollada por Dieste en ligeras y atrevidas estructuras se abre, desde un inequívoco compromiso entre «forma» y «construcción», a una desprejuiciada innovación e investigación de formas y espacios arquitectónicos.

Su legado representa, junto a las insólitas experiencias llevadas a cabo por los españoles Guastavino y Candela –en Estados Unidos y México, respectivamente– uno de los principales capítulos, en cuanto a bóvedas modernas se refiere, de la historia de la construcción en América y aun en el mundo. Y curioso resulta notar, además, que su quehacer participa, aunque sea de origen independiente, de los logros de Guastavino y Candela. El valenciano

Rafael Guastavino exportó a los Estados Unidos, a finales del siglo XIX, el sistema de bóvedas tabicadas, bóvedas ligeras de ladrillo de vernácula tradición en Cataluña, llevándolo a un inopinado éxito que sólo decayó muchas décadas después, mediado ya el siglo XX– cuando el coste de la mano de obra de albañilería se incrementó de tal modo que empezó a resultar más económico ceder paso a la técnica del hormigón. Félix Candela, por su parte, emigrado de España a México tras la Guerra Civil, fue el gran difusor de las delgadas membranas de hormigón armado, las ligerísimas bóvedas regladas que –por su propia generación geométrico-constructiva– posibilitaron una verdadera avalancha de formas nuevas, creadoras inesperadas de espacios arquitectónicos. Las bóvedas de cerámica armada de Dieste parecen aproximarse a aspectos tanto de una práctica como de la otra: a Guastavino, por el sistema de la bóveda ligera de ladrillo puesto de plano; a Candela, por la técnica de las delgadas bóvedas en hormigón armado y su potencial innovación de formas.

Las bóvedas de cerámica armada –cuyo soporte teórico estudió y divulgó Dieste en distintas publicaciones técnicas– fueron las indiscutidas protagonistas de su cuantiosa obra: grandes edificios industriales y agrícolas, iglesias, centros comerciales, pabellones deportivos, edificios residenciales, hangares y estaciones, etc. La versátil personalidad de su lenguaje formal es consecuencia de un saber aunar su asombroso instinto de constructor con la más estricta y racional aplicación de la mecánica estructural a los dispares tipos de edificios que tuvo oportunidad de realizar. Así, cuando reparamos en la general admiración que produce la obra de Dieste, nos damos cuenta de que no sólo operan la finura y rigor del diseño de los elementos estructurales (las delgadísimas bóvedas que salvan enormes luces, los audaces voladizos, etc) sino también, muy poderosamente, la cualidad espacial que generan, la sorpresa e impresión de esos espacios.

El testimonio que Dieste ha querido dejar en su arquitectura es el de demostrar, frente a la fácil –y extendida– importación de arquitecturas de alta tecnología y derroche energético, la posibilidad de una arquitectura cercana a las realidades locales, económica en la distribución de medios, estrechamente imbricada con la construcción, sin gestos gratuitos; y todo ello, por añadidura, sin menoscabo de una alta capacidad expresiva. En este sentido cabe entender la latente revolución de las propuestas de Dieste como un decidido avance por el camino vivo, no estérilmente retrospectivo, de la tradición: «Nuestros métodos constructivos –señalaba– tienen mucho que ver con los tradicionales, los impone el material, pero tienen que ver sin copiarlos. Ésta es la manera de ser fieles al hilo profundo de la verdadera tradición, que es siempre la fuente de lo revolucionario, en esto y en todo».

Eladio Dieste nació en 1917, en Artigas (Uruguay); hijo de gallego emigrado a América, siempre mantuvo un estrecho contacto con su familia española, entre ellos el poeta Rafael Dieste. Educado en un ambiente culto y humanista, pronto sintió una especial propensión hacia el conocimiento de la física y la matemática; ello le llevó a ingresar en la Facultad de Ingeniería de Montevideo, donde se tituló en 1943. Poco después, en 1946, tuvo un encuentro con el arquitecto catalán Antonio Bonet Castellana que sería fundamental en su carrera: con Bonet, exiliado en Uruguay tras la Guerra Civil española, conoció de buena mano el sistema de bóvedas tabicadas que tan decisivo sería para sus posteriores experiencias con cerámica armada. Bonet, por otra parte, se había incorporado –nada más terminar la carrera, en 1936– al estudio de Le Corbusier, a quien interesó también por estas bóvedas *a la catalana.*

Su vocación técnica y científica quedaría reflejada no sólo en la extraordinaria labor de investigación que desarrollara en su propia obra sino también en la autoría de numerosas publicaciones y, muy notablemente, en la labor docente que desarrolló a lo largo de su carrera (básicamente en la misma facultad en que estudió –desde que se tituló hasta 1973–, pero también en otras importantes universidades europeas y americanas). Miembro de muy diversas academias y poseedor de buen número de distinciones universitarias y profesionales, ha ganado destacados premios de ámbito americano.

Su obra, que –como decíamos al principio– no ha alcanzado todavía el reconocimiento internacional que merece, está despertando una rápida atención en Europa, donde se han realizado ya numerosos estudios y tesis doctorales acerca de la misma. En el caso de España, este interés se ha visto materializado en la reciente construcción de diferentes edificios suyos; entre ellos, las tres significativas iglesias, réplicas de tipos que ya ensayara en Uruguay –los modelos son la iglesia de Atlántida (1960), la de San Pedro en Durazno (1971) y la inconclusa de Malvín en Montevideo (1968)–, que en la década de los noventa le encargara la diócesis de Alcalá.

El nombre de Eladio Dieste queda ya inscrito en la historia de la construcción como primer promotor de una técnica, la cerámica armada, que ofrece el atractivo reto de compaginar modernidad y tradición. Con su desaparición perdemos una insigne personalidad, ejemplo infrecuente de bien trabada coherencia entre el pensamiento y la obra, entre el hombre y el constructor.


Entre los re=
medios q̃ dõ fray Bartolome delas casas:
obispo d la ciudad real de Chiapa: refirio
por mandado del Emperador rey nro se-
ñor: enlos ayuntamiẽtos q̃ mãdo hazer su
magestad de perlados y letrados y perso
nas grãdes en Valladolid el año de mill y
quiniẽtos y quarẽta y dos: para reforma-
ciõ delas Indias. El octauo en orden es el
siguiẽte. Dõde se asignã veynte razones:
por las q̃les prueua no deuerse dar los in-
dios alos Españoles en encomiẽda: ni en
feudo: ni en vassallaje: ni d otra manera al
gũa. Si su magestad como dessea quiere li
brarlos dela tyrania y perdiciõ q̃ padece
como dela boca delos dragones: y q̃ total-
mẽte no los cõsumã y mate y q̃de vazio to-
do aq̃l orbe d sus tã infinitos naturales ha
bitadores como estaua y lo vimos poblado

Portada de Bartolomé de las Casas, *Entre los remedios* (...)
(Sevilla, Jácome Cromberger, 1552).

BIBLIOTECA



Carta de relació ẽbiada a su. S. majestad del ẽpa-
dor nr̃o señor por el capitá general dela nueua spaña: llamado fernádo cor
tes. Enla q̃l haze relació d'las tierras y prouicias sin cuẽto q̃ há descubierto
nueuamẽte enel yucatá del año de. xix. a esta pte: y ha sometido ala corona
real de su. S. M. En especial haze relació de vna grádissima prouicia muy
rica llamada Culua: ẽla q̃l ay muy grádes ciudades y de marauillosos edi-
ficios: y de grádes tratos y riq̃zas. Entre las q̃les ay vna mas marauillosa
y rica q̃ todas llamada Timixtitá: q̃ esta por marauillosa arte edificada so
bre vna gráde laguna. dela q̃l ciudad y prouicia es rey vn grádissimo señor
llamado Muteeçuma: dõde le acaecierõ al capitá y alos españoles espáto-
sas cosas de oyr. Cuenta largamẽte del grádissimo señorio del dicho Mu-
teeçuma y de sus ritos y cerimonias. y de como se sirue.

Portada de Hernán Cortés, *Carta [segunda] de relación*
(Sevilla, Jacobo Cromberger, 1522).

América en los libros

El autor intelectual, *Juan Martini, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000.*

Antes de ser herido por Ulises, Polifemo exige «saber inmediatamente tu nombre»; la respuesta de Ulises no deja de ser, por lo menos, curiosa: «Mi nombre es Nadie; y Nadie me llaman mi madre, mi padre y mis compañeros todos». (*Odisea*, Rapsodia IX). En efecto, luego de herirlo, puede seguir con sus compañeros el viaje de retorno a Ítaca. ¿Por qué, entonces –y la pregunta no se revela como impertinente–, Ulises decide ocultar su nombre? La respuesta no puede dejar de ser tentativa: porque nombrarse supone descubrirse, exponerse. «El desenlace –afirma Steiner en *Después de Babel*– aparece con el acto de nombrar». En la narrativa de Martini, sin embargo, el desenlace no aparece con el acto de nombrar. Nombrar –hacia fuera– es un gesto fundacional y privilegiado (y, acaso, irrepetible: baste rever *Génesis*, II, 19-20), pero no así nombrarse, sino nombrar a otro en nombre de sí mismo. Esto es, nombrarse ocultando, nombrarse otro ante la imposibilidad de ser radicalmente otro (anhelo de cuño místico), lo cual no deja de configurar un ademán extremo en busca del alivio (la liberación) que puede procurar la alteridad. Nombrarse otro supone quedar relevado, al menos transitoriamente, del *yo* que se es. Nombrarse «Nadie» supone resguardarse bajo la liberadora advocación de la Nada. Ser otro, entonces, como agrega con acierto Steiner, «ante sí mismo o ante el mundo, es explotar la función 'alternativa' del lenguaje del modo más pleno y ontológicamente liberador». (*Ob. cit.*). Es probable que desde este punto de vista se pueda analizar de modo más comprehensivo el papel preponderante que en la práctica de la escritura juegan los pseudónimos y los heterónimos, desde Kierkegaard hasta Pessoa.

El autor intelectual es una novela de Martini. Esta afirmación, más que una noticia bibliográfica, supone un encadenamiento de temas y preocupaciones que caracterizan toda la narrativa del autor. El «nombre», el acto de enunciar un nombre propio, es una obsesión que recorre cuatro novelas unidas por un mismo protagonista (Juan Minelli): *Composición de lugar* (1984), *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989), *El enigma de la realidad* (1991). El presente texto comienza diciendo: «No me llamo Mauro. Midori me llama Mauro». De un personaje se recuerda que siempre decía: «No soy judío y no

me llamo Joseph». Él mismo confirma: «Lo único que quiero que sepa es que yo no soy Joseph Fuchs». El narrador en primera persona (un escritor) abunda: «Me pregunté durante algunos meses, al principio, cuando acababa de mudarme a esta casa, por qué Midori me llamaba Mauro. Pensé, un día, que quizás ella había leído mal mi nombre en alguna parte, en un diario, en una revista...». A partir de que la identidad se define por vía negativa («no me llamo», «yo no soy»), la pretensión de saber (quién es) se precipita en un no saber y en un vértigo de diversidad: quien no es quien parece ser y quien no se llama de esa manera, puede ser y llamarse de infinitos modos posibles. Si la singularidad recorta y cristaliza, la pluralidad somete a la condena (y, acaso, al alivio) de lo múltiple. Entre ambas opciones, se alza la oscura enunciación de la tautología («Yo soy el que soy»).

Lo que en el orden nominal se abisma en un no saber, en el orden temporal se resuelve en fractura. En *El autor intelectual*, Martini ensaya un curioso uso de los conectores lógicos de la gramática («Pero un poco más tarde», «Por eso», «Así es cómo», «Así que»); éstos no retoman ni concluyen el tema precedente, no se articulan como nexos ni como derivativos, sino que abren de modo abrupto otro espacio argumental. El trabajo, pues, que hace Martini puede leerse como un intento agónico de quebrar una progresión temporal de hierro. Identidad lábil y tiempo abierto que no se clausura parecen ser los dos planos sobre los que se desarrolla una perplejidad: el acto de escribir.

Un interrogante imperaba sobre una novela anterior del autor (*La vida entera*, 1981): «¿qué historia es ésta?». Aquí, la pregunta cambia su enunciación, pero no su sentido: «¿de qué hablamos?», «¿de quién hablamos?» Tal vez sea legítimo pensar que es una pregunta que trasciende la esfera argumental (lo narrado) para asentarse en la reflexión en torno de la lengua: qué palabras dan cuenta de una escritura. No es azaroso que el narrador reflexione: «En el sobre hay fotos. Esas fotos tienen 25 años. Lola Ongaro no era ni siquiera una previsión o una contrariedad cuando fueron tomadas. Debería decir *sacadas*. Se dice: *Sácame una foto, Te voy a sacar una foto, Saquémonos una foto*. No sé por qué». (El subrayado corresponde al original.) La escritura está atravesada por la perplejidad no sólo porque, como agudamente advierte Blanchot en *El espacio literario*, el escritor no se lee, no puede, en rigor, leerse; sino porque no sabe la razón por la cual se somete –de tal o cual manera– a la radical arbitrariedad de *su* lengua. O mejor: no debe saberla para poder continuar la práctica de su escritura, debe ignorar su escritura para poder desarrollarla.

En *El autor intelectual*, Martini subraya con minucia el marco de referencias (calles, lugares, marcas); los problemas que se abordan en este encuadre trascienden con holgura la anécdota escenográfica.

Osvaldo Gallone

Cuentos de los años felices, *Osvaldo Soriano, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000, 219 pp.*

No puede decirse que Osvaldo Soriano (Mar de Plata, 1943, Buenos Aires, 1997) desconoció el éxito. En vida llegó a ver sus novelas traducidas y publicadas en veinte países y varias de ellas fueron llevadas al cine. Pero sí puede afirmarse que, poco menos que a un lustro de su muerte, su obra y figura van adquiriendo una dimensión cada vez más ancha[1]. Narrador quizás algo irregular, de él destacaría, no obstante, *Triste, solitario y final* (1973), pero muy especialmente, por su brillo, *Cuarteles de invierno* (1980). Exiliado en Bélgica y Francia durante la dictadura militar, a él se debe uno de los títulos más desbordados que tratan sobre la última etapa de Juan Domingo Perón en el poder y sus consecuencias: *No habrá más penas ni olvido* (1978), relato polemista cuando apareció, pues muchos argentinos vieron en él una lectura en exceso reduccionista del peronismo.

Periodista (fue redactor, entre otros medios, del diario *La Opinión*, que impulsaran Jacobo Timerman y Abrasha Rottenberg, y que vivió los años trágicos del Proceso), además de narrador de ficciones, siempre sintió una singular inclinación, tan chejoviana, por la observación de la realidad desde un ángulo agridulce y bajo el prisma del perdedor, del ser anónimo, algo que se trasluce en estos *Cuentos de los años felices*[2]. En este sentido, y lo afirmo ya, este es un libro extraordinariamente delicioso. Narraciones en las que la figura del padre aparece como núcleo básico, aunque a veces se vuelve sólo tangencial, y en las que se nos habla de la existencia del vivir, a partir de sucesos de índole autobiográfica. Ahí tenemos los años cincuenta con sus

[1] *Acaba de publicarse* Osvaldo Soriano, un retrato, *de Eduardo Montes-Bradley. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000. Libro-homenaje con opiniones de 28 escritores, de entre los que destaco a Mempo Giardinelli, Eduardo Galeano, Héctor Olivera, Ana María Shua, Félix Samoilovich, Juan Forn, Rodrigo Fresán, José Pablo Feinmann y Martín Caparrós.*

[2] *Muestra de ello serían, además, los libros compiladores de sus artículos, que se publicaron en Argentina, Italia, Francia y Alemania:* Artistas, locos y criminales *(1984) y* Rebeldes, soñadores y fugitivos *(1988). Estos títulos y el resto de la obra de Soriano están siendo reeditados actualmente en Grupo Editorial Norma.*

penurias, con el populismo peronista como escenario; el acceso a la experiencia del adolescente, con lo que comporta de apertura a la vida; la dura lucha cotidiana de la clase media y su empobrecimiento permanente e imparable, la épica del fútbol (insuperable ese *Otoño del 53*) que sirve de oxígeno al niño y al adulto.

En suma, una mezcla sabia de melancolía y nostalgia, de recuperación de la memoria e indagación de un tiempo perdido, de unas vivencias en blanco y negro; y todo transcrito con una delicadeza y un comedimiento, si no inéditos en Soriano, al menos algo infrecuentes en su literatura.

Miguel Herráez

Historia de la historiografía literaria argentina. Desde los orígenes hasta 1917, *Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Pasco, 1999, 335 pp.*

Pedro Luis Barcia, profesor titular de literatura argentina en la Universidad de La Plata, y asesor de investigación de la Universidad Austral de Buenos Aires, por simplificar drásticamente la larga lista de sus responsabilidades y méritos académicos, nos ofrece en este libro, culminación, sin duda por muy breve tiempo –porque son ya dos los nuevos títulos cuya publicación nos anuncia– de su extensa producción bibliográfica, una rigurosa incursión en un tema cuya importancia no es preciso encarecer, porque nada augura que la historia literaria, a pesar de voluntarismos tan sugestivos como, hoy por hoy, ilusorios, vaya a dejar de ser imprescindible.

El límite autoimpuesto a esta investigación corresponde al momento en que apareció la extensa *Historia de la Literatura Argentina* (1917) de Ricardo Rojas, cuando se abren especiales perspectivas de modernidad en el tema, pero Barcia nos promete seguir adelante en su análisis.

Tras un capítulo inicial, preámbulo obligado para valorar las peripecias de esa materia –con apoyaturas en los inexcusables teóricos, de Chateaubriand a Barthes y Lefebvre, pasando por Guizot, Menéndez Pelayo, Goldman, Todorov, H. Jaus y *tutti quanti*–, y revisar el estado de la cuestión, especialmente en el mundo hispánico, el profesor Barcia desarrolla en los once capítulos siguientes un minucioso acercamiento a los hitos esenciales de las obras que han abordado el análisis de las diversas etapas de la literatura argentina (e hispanoamericana): para empezar (cap. II), Barco de Centenera, las crónicas jesuíticas, el peruano Peralta Barnuevo, Márquez de la Plata –enjuiciador del *Siripo* de Lavardén, los escarceos críticos

del *Telégrafo Mercantil*, en el albor del XIX.

Con Juan Cruz Varela (cap. III) y sus cinco artículos anónimos en *El Tiempo* entramos en un período de cierta consolidación de una crítica proyectada a lo que ya empieza a llamarse, con grandes titubeos, «literatura nacional», en los tiempos neoclásicos. Echeverría, Irigoyen y Alberdi en el romanticismo (cap. IV) afianzarán el concepto y darán paso ya a un Juan María Gutiérrez (cap. V), «el biógrafo de la cultura patria», incitador del espíritu americanista, como lo muestran sus relaciones con el norteamericano Ticknor, muy oportunamente puntualizadas por Barcia, y autor, en fin de los decisivos *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX* (1865) y la antología *Poesías americanas* (1866), por citar sólo libros decisivos abiertos a toda la América meridional.

En la «Generación del Ochenta» (cap. VI) destaca justamente el profesor Barcia el proyecto historiográfico de Martín García Mérou, y enseguida (cap. VII) recoge, la propuesta periodizadora de Argerich, recuperando el interesante antecedente de la efectuada antes por José Mármol. La reflexión crítica del analista va puntualizando los progresos hacia el afianzamiento de la identidad de la literatura hispanoamericana y argentina, que todavía lleva a planteamientos como el de la tesis doctoral en 1901 de la profesora Ernestina A. López *¿Existe una literatura americana?* (cap. VIII). Lo que sigue nos conduce al fundamental ya citado libro de Rojas, quien contó con los avances representados por la decisiva obra de Menéndez Pelayo, y las de Blanco García y Cejador, aportaciones españolas, y las de los grandes hispanistas extranjeros, de Merimée a Coester (cap. IX). También, por supuesto, con el ya animado panorama de la crítica argentina (Oyuela, los García Velloso, I. F. Romero, F. Martínez... (cap. X). Creada en 1913, la cátedra de literatura argentina de la Universidad de Buenos Aires representa, no importa cuán tardíamente, el espacio que hizo posible el mayor de los avances en esta disciplina que daría lugar a esta justamente ambiciosa *Historia*, que sobrevivirá a escepticismos e ironías –muy conocida la de Borges–. Barcia destaca este significado, sin dejar de exponer razonados reparos.

Cierra el autor su estudio con un capítulo (XII) de «síntesis y conclusiones», realmente valioso: clarividente y esforzada puesta de relieve de los aspectos esenciales atendidos en el libro. Particular interés nos merece el apartado dedicado a un tema inagotable, «Las periodizaciones». Si echamos en falta –y decimos esto para los aficionados a buscar lagunas– la consideración de las actas de un congreso sobre este aspecto organizado por la Universi-

dad de Cuyo, Mendoza, en 1987 (en el que el propio Barcia participó activamente), la respuesta es que no era procedente en un libro de título tan específico reabrir de par en par las puertas de éste y otros inmensos debates. Sencillamente, porque este libro, cuyo autor no se refugia en la inmensa carga erudita que aporta y abre siempre camino, felizmente, a su voluntad de opinar, no pretende ser una enciclopedia; sólo, y nada menos, un libro esencial, imprescindible para lo que promete, algo conseguido con creces.

Luis Sainz de Medrano

El poema del esposo, *Patricia Guzmán, Pen Press, Nueva York, 1999, 22 pp.*

«La poesía de Patricia Guzmán –ha escrito Juan Liscano– es antidiscursiva. Se da por brotes, por hábitos, por manojos». Y añade: «Lejos de componer poemas, parece írselos arrancando en una operación, en parte masoquista, de sufrir el respiro recóndito, lo arrancado a su siembra, a su jardín, a su tierra». Nada más acertado que esta metáfora dolorosa y vegetal para plasmar una imagen del trabajo más reciente de Guzmán. En sus dos libros anteriores, *De mí lo oscuro* (1987) y *Canto de oficio* (1997), la novel poeta venezolana había esbozado las primeras formas de un verso estrictamente intimista, una palabra que daba fe de sus lecturas no sólo de una cierta poesía testimonial contemporánea sino también –y sobre todo– de la tradición mística española. Voluntad de despojamiento, tono confesional y un sinfín de centellantes imágenes marcaban el rumbo de un fraseo sincopado, presidido por las figuras recurrentes del ángel y el pájaro: «Te lanzo/ al cielo/ como piedra/ Vuelves/ Nada en mi mano». Su nuevo libro prolonga esta poética de la desnudez y la pérdida pero, como en una ampliación de la impronta sanjuanina, constituye una variación sobre los temas del esposo y la herida. Guzmán profundiza en la fibra dramática de su discurso, trazando los contornos rítmicos y simbólicos de un viaje a los confines del padecimiento, la culpa y el miedo, en pos de la salvación por el amor. Desprendidos de su más oscura raíz, de su légamo, los versos preservan el desgarramiento que signa su enunciación y que adopta la forma de un obsesivo balbuceo, entre rupturas y repeticiones. «¿Quién soy yo en el sueño de mi esposo?», se pregunta la poeta una y otra vez. La respuesta está, por supuesto, en el poema mismo, en ese espacio privado donde se conjugan las discordantes voces de una mujer ora infantil y cariñosa, ora desesperada y violenta, ora frágil y resignada. Su palabra

se desarticula así incesantemente en una pluralidad de registros que tratan de describir los matices del amoroso comercio, entre el cuidado y la entrega, entre el temor y la esperanza, entre el goce y el dolor. «Deleites interiores son los del amor conyugal», dice Guzmán. Su libro es la expresión emotiva y conmovedora de este aserto que los poemas glosan declinando los diversos sentidos de una pasión. Delicia, sí, pero también sufrimiento, y algo que se vive entre ambos y que estos versos no dicen porque no tienen que decirlo, ya que claramente lo ponen en escena, ya que, con toda su fuerza, lo representan en su mismo surgimiento. El extraño arte de Patricia Guzmán reside sin duda en este verbo dúctil y sugerente que, con sus bruscos contrastes, con sus irregulares articulaciones y sus cambios intempestivos, recrea la confusa génesis de nuestros afectos y sus rápidos movimientos por el entramado de nuestra subjetividad.

Gustavo Guerrero

La fiesta del Chivo, *Mario Vargas Llosa, Madrid, Alfaguara, 2000, 518 pp.*

En su nueva novela, el autor peruano se ocupa otra vez del tema de la dictadura, lo que explica por qué abandona por segunda oportunidad (antes lo hizo con *La guerra del fin del mundo*) su propio país. En este caso trata la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, generalísimo dictador de la República Dominicana entre 1930 y 1961. Vargas Llosa había dedicado con anterioridad otra novela extensísima al tema de la dictadura, a saber, *Conversación en La Catedral*, en torno al «ochenio» de Odría en el Perú (1948-1956).

Como el novelista ya tiene acostumbrados a sus lectores, las primeras secuencias de *La fiesta del Chivo*, sobrenombre dado a Trujillo, introducen las tres líneas argumentales y sus respectivos personajes que alternarán a lo largo del relato. La primera comienza con el reencuentro de una mujer, Urania, con la isla caribeña y la rememoración de su huida de Santo Domingo en 1961, a los catorce años; ahora tiene cuarenta y nueve, es decir, nos encontramos en el año 1966. La segunda secuencia introduce al mismo dictador en su estancia, despertándose; seguiremos, más tarde, sus pasos a lo largo de este día aciago, el 30 de mayo de 1961, que terminará con su muerte. La tercera secuencia está dedicada a los conspiradores que, la misma noche, esperan en la carretera al dictador para ametrallarlo. Con casi total regularidad se alternan los tres episodios, excepto la secuencia 17

(teóricamente perteneciente a Trujillo) y las secuencias 19 y 22 (las que debía ocupar Urania) pero en las que están presentes los conspiradores, es decir, la historia de éstos cobra más densidad a partir de determinado momento.

Pero no sólo se narran estas tres historias (el reencuentro con su pasado de una mujer mayor, de gran éxito profesional pero frustrada en su vida privada; un «día en la vida de R. L. Trujillo» y una noche en la de sus asesinos). Urania desgrana una vieja historia de abuso sexual (representativa de la de muchas dominicanas) ante sus parientes, todas ellas mujeres, y les obliga a afrontar la verdad sobre su padre, el antaño poderoso ministro Cabral. Trujillo, en las conversaciones con sus allegados y en sus monólogos, rememora viejas «hazañas» (casi todas ellas extorsiones, violaciones y asesinatos) y planifica nuevas para mantenerse en el poder. A su vez, los conspiradores, en una noche al parecer interminable, repasan su vida y el por qué de su macabra decisión y hacen aflorar otros agravios del dictador y su –a veces involuntaria– implicación. Todo este material incluye crímenes conocidos internacionalmente, como la matanza de miles de haitianos en 1937, el atentado contra el presidente venezolano Betancourt, el asesinato del español Jesús de Galíndez, el «accidente» de las hermanas Mirabal...

¿Por qué otra novela de dictador después de las ya conocidas de los años setenta? Es cierto que Trujillo aún no había encontrado al escritor que lo retratara cabalmente (los retratos nunca serán definitivos), a pesar de algunos relatos de Marcio Veloz Maggiolo o *El Masacre se pasa a pie* de Freddy Prestol, él mismo incluido como personaje en *La fiesta del Chivo*. Pero la razón, de más peso quizás, es la de que no se trata tanto del relato del dictador (quien muere a la mitad de la novela) como de la dictadura misma y su funcionamiento (miedo, servilismo, claudicación de la voluntad y de la conciencia, corrupción...) como se observa en las historias de los conspiradores; en algún momento uno de ellos se da cuenta de «lo endiablado del sistema», «en el que todos los dominicanos tarde o temprano participaban como cómplices... en el país, de una manera u otra, todos habían sido, eran o serían parte del régimen» (190). Se muestra, además, que aun muerto el dictador no se termina el sistema e incluso treinta y cinco años después todavía hay personas que lo defienden. Uno de los personajes más destacados en el sistema es el longevo y sempiterno presidente Balaguer, razón por la que ocupa él sólo la secuencia 22.

Otra pregunta que se plantea es ¿cómo narrar la Historia (con mayúscula) después del declive de los grandes (meta) relatos? Vargas

Llosa sigue las técnicas introducidas en sus novelas desde *La ciudad y los perros*: fragmentación de la historia, alternancia de tramas yuxtapuestas, saltos en el tiempo (el dictador muere en el capítulo IX y «resucita» en el XI) y superposición de diferentes tiempos; multivocidad, diálogo que alterna con el monólogo interior y el estilo indirecto libre (y las típicas variaciones vargasllosianas); cambios de la primera persona a la segunda (autorreferencia) y a la tercera... Tal vez, el único fallo (que llama la atención a primera vista) es la cansina repetición trimembre (a veces ampliada por un cuarto elemento): «Gran Singador, Macho Cabrío, Feroz Fornicador», sedujo, secuestró, violó», «El feíto, el brutito, el desangelado» (ejemplos de las páginas 134 y 135).

En fin, después de libros menores o poco interesantes como *Lituma en los Andes* y *Los cuadernos de Don Rigoberto*, con esta novela Vargas Llosa vuelve plenamente a su arte magistral y a una historia cautivadora, es decir, consigue uno de sus principales objetivos: «anular la distancia entre el lector y lo narrado... lograr que la narración lo absorba de tal manera que la vida del lector sea la vida de la narración» (coloquio en la Habana, 1965).

Rita Gnutzmann

Los libros en Europa

Historia do Pensamento Filosófico Portugués, *Pedro Calafate, Volume I: Idade Media, Lisboa, Caminho, 1999, Volume V, 2 Tomos; O Século XX, 2000.*

La historiografía portuguesa se ha enriquecido durante los dos últimos años (está prevista la publicación de los tres volúmenes restantes para el presente año 2001) con el enorme trabajo que ha emprendido el profesor de la Universidad de Lisboa, Pedro Calafate quien ha diseñado un plan perfectamente equilibrado y dotado de una gran lógica interna para desarrollar una historia completa de la filosofía portuguesa. Para ello se ha rodeado de especialistas de varias universidades portuguesas quienes, además de comprender perfectamente su plan, han realizado una estupenda labor de investigación original. Con ello ha conseguido lo mejor de un proyecto como éste, evitando casi todos sus errores, relacionados con la simple acumulación o la dispersión.

Contribuye así el profesor Calafate a corregir la queja que nos dejaba María Zambrano hace muchísimos años con motivo de la publicación del libro de José Luis Abellán, *La filosofía española en América*, cuando tras referirse a que su generación tuvo «padres» filosóficos y lamentarse de que las siguientes no los hubieran tenido, terminaba diciendo, para eliminar cualquier tergiversación nacionalista de sus palabras, lo siguiente: «El pensamiento es universal. Mas a esa universalidad se llega naturalmente desde una tradición».

Para conseguir esta armonía de objetivos que está en la base de los propósitos del profesor Calafate, ha sido necesaria una revisión del modelo canónico sobre el que tradicionalmente se trazan las historias de la filosofía sin que por ello se haya salido de ninguna ortodoxia. Más bien lo contrario ya que el proyecto responde con todo rigor a las exigencias de la filosofía académica. Mas se trataba, para Portugal como nos ha sucedido también en España, y en general este juicio es válido para Latinoamérica, de que no se confunda *lo que se conoce* con *lo que existe*, dando lugar a un colonialismo interno que nos inclina a fijar la atención únicamente en un conjunto limitado de países y autores tradicionalmente reconocidos.

El propio Pedro Calafate indica cuál ha sido la actitud colectiva emanada de esta apuesta por un modelo canónico excluyente: la autoflagelación y la baja autoestima colectiva. ¿Qué se debe a España o a Portugal en el campo filosófico? Durante mucho tiempo la simplifi-

cación ha regido la respuesta a esta cuestión por confundir los dos planos antes mencionados. Afortunadamente obras como ésta, como la obra historiográfica que se ha hecho en España y la que se está haciendo en Latinoamérica, ponen un poco más difícil la tradicional respuesta a la pregunta anterior.

Afortunadamente ya no es tan fácil responder negativamente a lo que nuestros países han hecho en el campo filosófico. Es más, la convicción acerca de la universalidad del pensamiento es ahora cuando se va tornando más compleja y crucial. Es ahora cuando la vieja pregunta acerca de lo Uno y lo Múltiple, formulada también por otro profesor portugués, Francisco da Gama Caeiro, en el marco de una sesión del Seminario de la Filosofía Española e Iberoamericana celebrado en Salamanca, se enriquece hoy con muchas otras preguntas. Casi todas tienen que ver con la base cultural a la que toda filosofía se remite en última instancia y que cuestionan una cierta noción estrecha de sistema que apostaba por el exclusivismo frente a un marco muy rico de creaciones del espíritu humano.

Pues es en este sentido en el que no estamos hablando de cualesquiera países en la construcción del mundo occidental para que puedan ser despachados como lo han sido en el campo filosófico. La obra que ha dirigido Pedro Calafate prueba bien a las claras varias cosas: que Portugal ha sido una cultura superadora de fronteras, de diáspora, de peregrinaje y de exilios; una cultura que contacta en un extremo con esas culturas que llamamos indígenas y en el otro con las que calificamos de evolucionadas, hasta conseguir una integración superadora. El propio autor tiene interés en subrayar este objetivo: «Nos referimos a una inusitada capacidad de integración superadora, que ha dado expresión histórica a la propia génesis de la Península Ibérica, que siendo espacio de cruce entre varias razas, fue también de notable integración cultural, pese a las conocidas fases de intolerancia política y de exclusivismo intelectual» hasta conseguir caracterizarse «por una constante fusión y superación de influencias y, por tanto, no se puede afirmar que sea una cultura cerrada, sino abierta y de progresiva asimilación de elementos diferentes».

El conjunto de la obra ha conseguido resolver muy bien los problemas metodológicos que tal propósito conlleva mostrando la génesis de los problemas y su, a veces, prolongada trayectoria temporal como, por ejemplo cuando establece relaciones entre las discusiones medievales y los metafísicos heterodoxos del siglo XIX acerca del esfuerzo individual de su propia salvación, o cuestiones etnográficas muy pronto suscitadas o problemas que tienen que ver con el lenguaje filosófico y

que afectan a las relaciones con otros géneros.

Muchos aspectos concretos de los volúmenes ya aparecidos podrían comentarse incluso para subrayar las influencias compartidas y planteamientos similares ante los mismos problemas. Lo referente a la influencia árabe y su integración en el sur de Portugal; la fuerte presencia de los franciscanos y su optimismo antropológico como base de reformas religiosas; la obra de Pedro Hispano por tantas cosas interesante también para los españoles; el desarrollo de la lengua portuguesa como vehículo de pensamiento o aspectos de la filosofía política ya a finales del siglo XV, constituyen un panorama riguroso, nada arqueológico del medioevo portugués, que se lee con enorme interés.

El pensamiento del siglo XX está desarrollado a lo largo de dos tomos y seis partes. Ha tenido mucho cuidado el profesor Calafate en trazar el itinerario de la modernización del pensamiento portugués con los nombres de referencia. El primero de los tomos está reservado para dos cuestiones: la primera se dedica a las vías de superación del positivismo a partir del período republicano con referencia especial al magisterio de Leonardo José Coimbra (1883-1936), trágicamente fallecido en un accidente de aviación, autor de una abundante obra dotada de un fuerte espiritualismo en la que no falta el diálogo intenso con filósofos de la ciencia ingleses y franceses y con el pensamiento de compatriotas como Antero de Quental; y a Pessoa «filosofo do 'outro'» sobre el que plantea una de las cuestiones siempre traídas acerca de la filosofía de los poetas: «Pessoa é um filósofo precisamente porque jamais forjou um 'sistema', mais propiamente, porque desmacarou a genética, a intrínseca falsidade de todo e qualquer 'sistema filosófico', ao invés, quem procura a verdade em tais embustes, esse é que, de facto, nao e um filósofo, um verdadeiro filósofo... *Na a poría, o apeiron, a apariçao!* Eis porque, de facto, *todo o 'sistema filosófico' e, por natureza, falso*: porque toda a 'síntese' é já, em si mesma, un atrofiamento, uma ocultaçao de verdade».

La segunda parte se reserva a la reflexión filosófica sobre la existencia donde sobresale Virgilio Ferreira sobre cuyas analogías y diferencias con nuestra Zambrano se están haciendo estudios.

El tomo segundo estudia, en exclusiva, el pensamiento social y la filosofía de la ciencia. Sobre esta especialidad filosófica en concreto, el propio director nos hace constar que constituye el primer estudio de conjunto, lo que ha obligado a sus autores a una búsqueda de textos dispersos. El panorama resultan-

te en este terreno muestra cómo no ha surgido este pensamiento de una manera sistemática sino al hilo de planteamientos ocasiones que han ido suscitando el interés de los autores.

El profesor Calafate da cuenta de que ha preferido no incluir un análisis historiográfico de la historia del pensamiento portugués pero no olvida citar los nombres más importantes de quienes se siente heredero y de dejar constancia que «a historia da filosofía é um problema da filosofia».

En definitiva, estamos ante una obra de gran valor, organizada con claridad en torno a las cuestiones o problemas que han centrado los intereses filosóficos cediendo el protagonismo a los nombres que realmente lo han merecido pero evitando cualquier tentación acumulativa; que es una obra de investigación sobre fuentes originales y no de segundas lecturas. Y, finalmente, que se trata un trabajo profundo y extenso, fruto de la mejor colaboración entre una gran dirección individual y el trabajo de especialistas en los distintos campos o autores y que esta virtud, con seguridad, es parte de lo mejor de la propia tradición filosófica portuguesa. Tendremos ocasión de corroborarlo a lo largo del presente año con la aparición de los volúmenes restantes.

José Luis Mora

Un hombre suave, *Álvaro Salvador, Madrid, Akal, 2000.*

En el prólogo a la antología poética de Álvaro Salvador, *Suena una música*, Ángel González afirma que «escribir poesía es la forma más compleja de pensar la vida». De los libros de poemas que ha publicado Álvaro Salvador desde comienzos de los setenta –*La mala crianza, Las cortezas del fruto, El agua de noviembre...*– quiero destacar ahora dos títulos: *La condición del personaje* y *El impostor.* Si la poesía más reciente de Álvaro se centra en el sentido de las representaciones, en el juego de espejos y máscaras que hace más sutil la reflexión moral sobre la experiencia, su primera novela, *Un hombre suave*, atiende no sólo a la condición, sino especialmente a la *construcción* de unos personajes situados en un tiempo y un espacio concretos: un ejercicio en el que la memoria y la invención actúan como elementos inseparables.

Un hombre suave es, por decirlo al modo de Dickens, la historia en dos ciudades. Dos ciudades que no se nombran, quizá porque no es necesario: resultan perfectamente reconocibles. Entre Granada y Málaga transcurre un argumento que escoge la fórmula del *thriller* con avances y retrocesos en el tiempo, desde finales de los sesenta a mediados de los ochenta. En unas declaraciones recientes, el autor

hace este balance: «La novela tiene un punto de intriga a partir del cual se va decantando hacia diferentes géneros. Me interesaba sobre todo ejercitar los recursos narrativos... Creo, ante todo, que es una novela sentimental». Nos encontramos, efectivamente, ante el relato de una educación sentimental ligada a la rebeldía, a la lucha «que librábamos diariamente contra padres y mayores, imbuidos en la magia de un culto a la juventud y a la novedad que se expresaba igualmente en la política, en el *rock and roll* y en el amor libre o el consumo de drogas» (pp. 66-67). Escenario de esa lucha y trasfondo constante, Granada aparece siempre como el lugar de los fantasmas familiares, de los sueños más o menos irrealizables, de los amigos desaparecidos; entre la muerte de Pablo del Águila (1968) y la de Javier Egea (1999), dos poetas que figuran como personajes de la novela, pasan más de treinta años, y sin embargo no varían demasiado ni la relación problemática con el entorno ni la tendencia de ambos a la autodestrucción. De Pablo del Águila me hablaron algunos amigos, Álvaro entre ellos. No le conocí, pero su único libro publicado me impresionó muchísimo en los setenta, cuando yo empezaba a escribir poemas. A principio de ese libro había una cita muy reveladora de Carlos Fuentes: «Continuaré siendo una persona imposible mientras las personas que hoy son posibles sigan siendo posibles». En los mejores poemas de Pablo del Águila se nos presenta una voz trágica, cargada de lucidez y de inconformismo, que siempre apuesta por la dignidad, como lo hizo también, aunque de otra forma, Javier Egea. Para mí, se trata de una historia mucho más próxima, y lo que en principio pudo ser un gesto de complicidad, a través del personaje de Antonio Vargas, se ha convertido en homenaje póstumo.

Son algunas de las voces que hablan en esta novela, *Un hombre suave*, que tiene mucho de reconstrucción de la memoria generacional, pero a la vez, como decíamos, de intriga policíaca en la línea de la novela negra (Chandler, Hammet) e incluso de relato erótico. Este último aspecto nos lleva a la escritura poética de Álvaro Salvador, desde *La mala crianza* y *Las cortezas del fruto* a los libros más recientes. Por ejemplo, en *El agua de noviembre* leemos estos versos:

Un cuerpo es una vida
o un instante.
Tal vez toda una vida
donde buscas
el secreto misterio de tu suerte.

«Descripción de un cuerpo» se titula este poema, y no sólo descripciones –muy sugerentes, por cierto– hallamos en *Un hombre suave*. La

trama de la novela nos lleva a la reflexión acerca de la experiencia amorosa, las trampas de la seducción, el placer y los sentimientos. «Nunca hemos sabido cuáles eran nuestro sentimientos», dice uno de los personajes femeninos al final de la novela; «Quisimos cambiar el mundo y el mundo acabó cambiándonos a nosotros», sentencia en ese mismo diálogo el narrador. Y nos habla de «esos amores imposibles condenados al fracaso de antemano, pero a cuya atracción fatal no pueden sustraerse ninguno de los protagonistas» (p. 155). Amores difíciles o imposibles vividos por seres que intentan llegar al límite, como es el caso de Marta, el personaje tal vez más inquietante, más enigmático, en toda la narración, esa joven que se imagina un mundo en el que sólo existen paraísos o infiernos, «nunca medias tintas, nunca más la vida de los seres vulgares, todo o nada, nunca más la vida» (p. 200).

«Pedir a nuestra vida/ algo más que la vida», escribe Álvaro Salvador en otro de sus poemas. Creo que esa propuesta, esa especie de desafío, subyace en el argumento de su primera novela, en las voces de sus protagonistas y en su desenlace. Pero yo no quiero dar más pistas. Sí quiero decirles, por último, que aquí tienen la aventura de un profesor de autoescuela muy especial. Un hombre suave.

Antonio Jiménez Millán

Der Dichter und sein Henker? Lorcas Lyrik und Theater in deutscher Übersetzung, 1938-1998 (¿El traductor y su verdugo? Poesía y teatro de Lorca en traducción alemana, 1938-1998), *Ernst Rudin, Edition Kurt und Roswitha Reichenberger, Kassel, 1999, 357 pp.*

Poeta en Nueva York/Dichter in New York, *Federico García Lorca, Gedichte, Spanisch und Deutsch (edición bilingüe), traducción y epílogo de Martin Koppenfels, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000, 236 pp.*

La recepción de la obra lorquiana en el ámbito de la cultura alemana ha ido siempre de la mano de su «único traductor autorizado», el también poeta Heinrich-Enrique Beck (Colonia 1904 - Basilea 1974). Beck, perseguido por los nazis, tuvo que abandonar su país en 1934 y vivió largas temporadas en España, antes de establecerse definitivamente en Suiza en 1939. La autorización exclusiva tuvo su origen en un telegrama enviado en febrero de 1947 desde Nueva York por el hermano del poeta, Francisco García Lorca; el breve texto decía así: «I confirm you as the only authorized translater to german of the whole work of Federico García Lorca but before performing con-

tract with editor Y want to know terms of said contract sincerely = Francisco G. Lorca». Sólo las obras lorquianas dadas a conocer por su familia después de la muerte de Beck (e.d. *El público, Comedia sin título*, partes de *Poeta en Nueva York* y varias obras menores) están exentas de los efectos surgidos de dicha autorización. Tras la creación, a comienzos de los años 80, de una fundación en honor del poeta alemán (con el nombre de Heinrich-Enrique Beck Stiftung), sus representantes legales defienden con entrega sus versiones de la obra de García Lorca en los países de lengua alemana, cuya recepción ha sido y es muy considerable, especialmente la de algunas de las obras dramáticas, que siguen siendo muy representadas.

Verdad es que la concesión en exclusiva de los derechos de traducción y –sobre todo– las traducciones de Beck han generado críticas (con frecuencia malintencionadas), pero también es cierto que escritores de la talla de Hermann Hesse y Thomas Mann no escatimaron alabanzas. Y tampoco cabe dudar sobre lo evidente: la madrugadora y amplia recepción del teatro lorquiano en los países de lengua alemana ha sido posible gracias a las traducciones y dedicación de Beck, cuyo primer contacto con la poesía de Lorca se remonta al año 1937, cuando estaba preso en una cárcel barcelonesa. Entonces decidió dedicar su vida a la divulgación y traducción de la obra de Lorca en Alemania, años antes de que fuera conocida y apreciada en Europa.

La monografía de Rudin constituye el primer estudio sistemático y detallado de la labor traductora de Beck, centrado substancialmente en *Poema del cante jondo, Romancero gitano, Poeta en Nueva York, La zapatera prodigiosa* y *La casa de Bernarda Alba.* Para calibrar la calidad de las traducciones, Rudin aplica dos criterios básicos convincentes: a) los textos de referencia que Beck tuvo a disposición para llevar a cabo sus versiones (como es sabido, las ediciones de las obras de Lorca no han estado suficientemente cuidadas hasta la década de los 70); y b) la equivalencia entre el texto original y la versión alemana. Los resultados son también convincentes: los críticos de las versiones alemanas carecen con frecuencia de objetividad, no suelen tener en cuenta el criterio de la equivalencia y olvidan que toda traducción es a la vez interpretación. Las críticas a las versiones de Beck se referían exclusivamente a aspectos puntuales, pasaban por alto los criterios de equivalencia estética y estaban condicionadas por prejuicios o intereses de parte.

Rudin propone enmendar los pasajes desautorizados por estar basados en ediciones incompletas,

publicar traducciones que mejoren las existentes y que se hagan ediciones de títulos sueltos de las versiones de Beck a precios accesibles (la edición actualmente disponible consta de tres nutridos volúmenes muy cuidados y como tales de precio considerable). Desde el punto de vista científico, la monografía pone punto final a una larga serie de afirmaciones surgidas con demasiada frecuencia al socaire de intereses determinados o con ánimo de señalar errores no siempre imputables al traductor.

Por otro lado, la conocida editorial Suhrkamp ha comenzado en 1999 a editar la obra lorquiana en versiones nuevas. La última corresponde a *Poeta en Nueva York* y está basada substancialmente en las ediciones de Christopher Maurer (*Poeta en Nueva York/Poet in New York*, publicada por Farrar, Straus & Giroux, 1998) y Mario Hernández (*Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, Madrid: Tabapress, 1990). El traductor, Martin von Koppenfels, ha optado por una versión muy ceñida al texto original, aunque cortando levemente las alas a los pasajes transidos por la emoción. El epílogo, el anexo y las notas brindan datos de interés para el público de lengua alemana.

José Manuel López de Abiada

Bajo la lluvia, *Miguel Herráez, Barcelona, Editorial Ronsel, 2000.*

La posibilidad de tramar una serie de peripecias, en torno a un hecho deliberadamente establecido, peripecias que se van encadenando como cuentas, que dejan abierto el proceso de lectura, es una opción para abordar esta novela de Miguel Herráez.

Pero el nudo en cuestión se perfila desde la instancia en la que Germán Tello, el protagonista de la novela, cae en la cuenta de que está frente a una situación a la que no sabe, con absoluta precisión, cómo, por qué ni para qué ha llegado. Sin lugar a dudas, esta construcción remite a las más problemáticas propuestas kafkianas, porque Germán Tello no alcanza a comprender el sentido final de lo que está viviendo. En sí, todo le viene como «de arriba», sin que pueda tener control sobre los hechos, y menos decidir sobre ellos.

Además, la ciudad de Valencia está recorrida por la mirada vivencial del narrador. En efecto: esa es la mirada que abre las puertas de acceso al lector, para que el lector se involucre, no sólo con el personaje, sino también con la ciudad.

De Miguel Herráez ya conocíamos otras dos novelas: *Click* y *Confía en mí*, cuyo protagonista es también Germán Tello, y ya Valencia aparece en aquellos rincones reconocibles e ignotos con los que

Herráez construye una verdadera geografía oculta de la ciudad.

En esta tercera novela es posible advertir una maduración notable respecto de la construcción del relato en sí, de la consistencia progresiva que han ido tomando los personajes, del tratamiento que el narrador ha hecho de las acciones, de los merodeos teóricos que, casi sin proponérselo, el narrador va goteando, en páginas diversificadas, porque lo que le interesa, sin rodeos, es contar una historia, y contarla bien. En este sentido, Herráez ha logrado un punto, en su concepción narrativa, que admite una inflexión y que abre una vía diferenciadora respecto de obras anteriores.

Así, *Bajo la lluvia* implica una apertura a otros horizontes que, si bien estaban entrevistos en otras narraciones del mismo autor, significan el cierre de un ciclo y el inicio de otro nuevo. Porque Herráez tiene plena conciencia de que su literatura se orienta hacia el tratamiento de lo que connota la etapa de «la transición», en la historia de España y en la historia de la literatura española. Herráez profundiza, ahonda en referentes históricos y culturales de ese momento, época de encrucijada, en la que quedan al descubierto, al menos, dos cuestiones: el agotamiento del régimen dictatorial de Franco y los arrobos intelectualoides de quienes defendían una causa que, ya de por sí, no tenía demasiado sustento. Porque quienes rodean a Germán Tello en las peripecias en las que lo introducen, no hacen más que sostener, desde la teoría, una ideología que, junto con el régimen imperante, ya estaba obsoleta.

Bajo la lluvia es una novela que entretiene, sí, pero también es una novela que propone una reflexión aguda, no exenta de cierto humor melancólico, sobre el reciente pasado español.

Daniel Teobaldi

Cervantes, the Novel, and the New World, *Diana de Armas Wilson, Oxford University Press (Oxford Hispanic Studies), New York, 2000, 254 pp.*

Creo que Diana de Armas Wilson ha escrito el libro que todo cervantista del Nuevo Mundo habría deseado escribir –o, en su defecto, leer como si fuera suyo, de su propia inventiva–, y lo ha hecho con suma erudición y espléndida prosa. No es el primero que la autora dedica a Cervantes, antes había publicado *Allegories of Love: Cervante's «Persiles and Sigismunda»* (1991). En cuanto al Quijote, es co-editora de *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes* (1993) y editora de la traducción al inglés de Burton Raffel (1999). Sin embargo,

su último trabajo, el que aquí se reseña, resulta ser un caso único entre los estudios en la materia.

Se trata de un examen acucioso –pleno de gratas novedades, sorprendentes relaciones y una extensa bibliografía bien ponderada– de los rastros existentes de la vasta geografía de las Indias occidentales en la escritura cervantina, dado que el «español universal» produjo su obra al tiempo que el Imperio de España (declinaba y, paradójicamente) se establecía firmemente al otro lado del Atlántico. Como dice la autora: «Creo que las novelas de Cervantes estuvieron estimuladas por la excitación geográfica de un nuevo mundo». El marco histórico y analítico en que ocurre esta indagación está determinado por las coordenadas del nacimiento de América en la conciencia europea y por el nacimiento de la novela en España. De modo que el objetivo general que se propone la autora es: «examinar estas dos problemáticas –no siempre comprendidas con claridad y mucho menos estudiadas como se merecen–, iluminándolas mutuamente y restringiendo la segunda específicamente al surgimiento de la novela cervantina» (Aquí principalmente *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615) y *Los trabajos de Persiles y Segismunda,* 1616).

El libro de Diana de Armas Wilson tiene, entre varios otros, el gran mérito de superar el simple catálogo de estas huellas americanas e indianas en la obra de Cervantes. Es así que se puede decir sin ninguna vacilación que ese magnífico estudio de José Toribo Medina, «Cervantes americanista: Lo que dijo de los hombres y cosas de América», y a partir de él algunos más, todos en su conjunto han visto al fin el cumplimiento cabal de sus desvelos. Muy en la línea de las perspectivas teórico-culturales actuales, *Cervantes, The Novel, and the New World* ha de tenerse como un modelo en los estudios transatlánticos hoy en boga. Pero no solamente esto, aquí se revela (se pone en escena crítica) el componente transatlántico, intercultural y multilingüe de las mismas obras cervantinas –así como el de las empresas colonialistas de la Europa de aquella época en relación al continente americano– y, por lo tanto, la vieja novedad de tales perspectivas.

Luis Correa Díaz

El fondo de la maleta

Globalización y bibliorrea

La globalización tiene sus virtudes y sus vicios, como toda empresa humana. Gracias a ella tenemos comunicaciones simultáneas con toda la extensión del planeta y podemos empezar a prescindir de tribalismos y demás delirios étnicos. Nuestra economía y nuestra guerra son mundiales. Podemos conocernos mejor y tenernos más en cuenta. Etcétera.

En cuanto a la producción de libros, no cabe duda de que las técnicas industriales y de composición digital han abaratado el objeto y permitido una mayor difusión entre los consumidores de menores ingresos. Hasta aquí, la virtud. Vamos al vicio.

Las empresas editoriales, sometidas a la misma dinámica de internacionalización y concentración que los bancos, los fabricantes de automóviles o los diseñadores de modas, se incorporan a la llamada economía de escala, lo cual origina un fuerte desfase con lo que podría denominarse «público natural del libro». En efecto, en relación con los compradores de lavarropas o zapatos, el público del libro es marginal y minoritario. No porque deba serlo sino, simplemente, porque lo es.

Al crecer desmesuradamente y fusionarse de modo multinacional, las editoriales caen en la bibliorrea, en la producción abusiva de libros. Se dirigen a un público que no tiene hábitos de lectura y al que debe venderse una cosa con abstracción que es, además y antes que nada, un texto. Los gastos fijos altos, las instalaciones costosas, las campañas de publicidad mediáticas, los sueldos de los ejecutivos en plan capitanes de industria, los almacenes, las redes distribuidoras, todo agregado a las cargas fiscales y sociales, exigen un volumen de ventas generoso y constante. El libro que no entra en estos cálculos, desaparece del mercado y, en consecuencia, también desaparece del paisaje cultural. Por paradoja, el crecimiento de la industria editorial bloquea la circulación de esa cultura que «no vende» más de tantos o cuantos ejemplares por mes.

Los libreros, acometidos por la avalancha bibliorreica, no tienen espacio para mostrar todas las novedades, ni almacenes capaces de guardar fondos, ni tiempo de enterarse en qué consisten las nuevas ofertas. A veces, ni los minutos imprescindibles para deshacer el paquete de envíos del distribuidor. No sólo se ha deteriorado la relación autor-lector, obturada por el fabricante bibliorreico; también se ha deteriorado la relación lector-librero. En las grandes superficies, a menudo, el vendedor sabe

tanto de libros como el gato de Hegel, de filosofía.

Item más: con creciente frecuencia, los *holdings* editoriales ponen a la cabeza del aparato a personas que no sólo resultan ajenas al mundo del libro (léase: lectura) sino que ni siquiera conocen bien la lengua en que se escribe el producto a vender. Así, un directivo de Nueva York da instrucciones a un subdirector de Londres que pasa la línea de producción a un ejecutivo alemán que maneja las sucursales de Madrid y Barcelona, para que finalmente el aficionado de Málaga o Arequipa se enfrente con la novedad en el escaparate fugaz de su librería habitual.

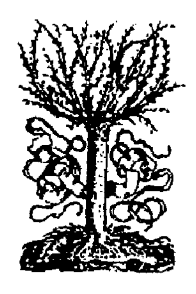
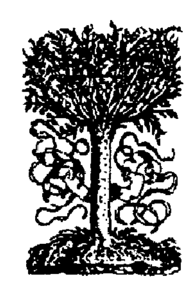
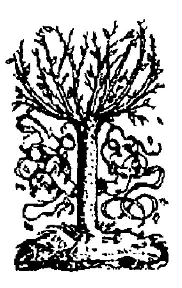
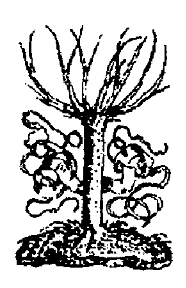
Hay una universalidad de la literatura que, por paradoja, no se manifiesta en una lengua universal. La literatura no tiene esperanto. Las literaturas son babélicas. Lo mejor que podemos hacer para acabar con ellas es proponer un esperanto de consumo universal –llámese folletín, *thriller, canard à sensations, Trivialliteratur* o como se prefiera– que acabe de una buena vez con esa investigación de lo desconocido que es o ha sido el arte. Y si nuestra civilización decide prescindir de tan molesta e histórica carga, es bueno saberlo.

¶ Fin dela primera parte dela general y natural
historia delas indias yslas y tierra firme del mar oceano: que son dela corona
real de Castilla. La qual escriuio por mandado dela Cesarea y Catolicas
magestades/el capitan Gonçalo hernandez de Ouiedo y valdes/ Alcay
de dela fortaleza y castillo dela cibdad de sancto Domingo dela ysla
Española: y cronista delas cosas delas indias. Lo qual todo fue
visto y examinado enel consejo real de indias: y le fue dado pre
uilegio para que ninguna otra persona lo pueda impri-
mir/sino el o quien su poder ouiere/so graues penas.
La qual se acabo y imprimio enla muy noble
y muy leal cibdad de Seuilla/enla empré
ta de Juam Cromberger/el postre-
ro dia del mes de Setiembre.
Año de mil y quinientos
y treynta y cinco
Años.·.

✠

Colaboradores

JORDI AMAT: Crítico literario español (Barcelona).
JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
BLANCA BRAVO CELA: Crítica literaria española (Barcelona).
DAVID CASTILLO: Crítico literario español (Barcelona).
MANUEL CORRADA: Periodista y crítico español (Santiago de Chile).
LUIS CORREA DÍAZ: Crítico literario chileno (University of Georgia).
JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Gijón).
OSVALDO GALLONE: Crítico literario argentino (Buenos Aires).
JAVIER GARCÍA-G. MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arquitectura español (Madrid).
RITA GNUTZMANN: Crítica literaria argentina (San Sebastián).
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista y crítico venezolano (París).
JULIÁ GUILLAMÓN: Crítico literario español (Barcelona).
MIGUEL HERRÁEZ: Escritor español (Valencia).
ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN: Escritor español (Granada).
CÉSAR LEANTE: Escritor cubano (Madrid).
JOSÉ MANUEL LÓPEZ ABIADA: Ensayista español (Berna).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
JOSÉ LUIS MORA: Ensayista y crítico español (Madrid).
JUAN OCTAVIO PRENZ: Poeta y ensayista argentino (Trieste).
ALEJANDRO QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO: Historiador español (Londres).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
LUIS SAINZ DE MEDRANO: Crítico y ensayista español (Madrid).
DANIEL TEOBALDI: Crítico y ensayista argentino (Córdoba).
GUSTAVO VALLE: Poeta y ensayista venezolano (Madrid).

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS



ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: Pedro García Barreno

Director Adjunto: Juan Fernández Santarén

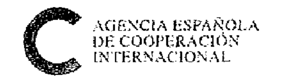
Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

http://www.csic.es

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: publ@orgc.csic.es





Premio teatral Tirso de Molina

La Agencia Española de Cooperación Internacional convoca la XXXI edición del Premio teatral Tirso de Molina, correspondiente al año 2001, al que podrán presentarse autores españoles o nacionales de países iberoamericanos. El premio está dotado con tres millones de pesetas (18.030 euros). El fallo del Jurado se producirá en el mes de octubre. Los originales, por quintuplicado, habrán de remitirse al Registro General de la AECI (Avda. Reyes Católicos, 4. 28040-Madrid) hasta el 31 de mayo del presente año. Información sobre las bases de la convocatoria en Internet (http://www.aeci.es), en el correo electrónico cristina.lazareno@aeci.es y en los teléfonos 91-583.82.69 y 91-583.81.91.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario - USA	*Correo aéreo - USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96



Próximamente:

La televisión

Mariano Cebrián Herreros
Eduardo Haro Tecglen
Adolfo Puerta
Luis Pancorbo
Miguel Rellán
Guzmán Urrero Peña



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES







800 Pts.